PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 40 - ROMA, 4 OTTOBRE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63864

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

ANCORA SULL'ESAME
DI MATURITA'

L'esame di maturità è di nuovo alla ribalta: non è ancora spenta l'eco delle discussioni e delle polemiche del luglio e già altre discussioni e polemiche si accendono mentre si svolge la sessione di ottobre. L'esame di maturità ha ormai una storia, e una storia assai lunga, straordinariamente lunga, anzi, per un'istituzione scolastica italiana, perchè è una storia di trent'anni; e, se è vero che la storia è *magistra vitae*, non è escluso che da un riepilogo, non dirò dello sviluppo, ma della involuzione storica dell'esame di maturità, scaturiscano ammaestramenti e rimedi atti a restituirlo alle sue vere funzioni, che dovrebbero, e potrebbero, essere essenziali all'ordinamento scolastico italiano.

L'autore della riforma scolastica del 1923, Giovanni Gentile, concepì, com'è noto, l'esame di maturità come una prova destinata a saggiare, al termine dei corsi liceali, l'attitudine dei giovani ad intraprendere gli studi universitari. Questo esame doveva farsi con alcuni lavori scritti — per le materie fondamentali — e con due lunghi, pacati colloqui fra il candidato e la Commissione esaminatrice su argomenti vari, ma tutti di primo piano, suggeriti, si intende, per le singole materie, dai programmi svolti durante i corsi liceali. Dalle prove scritte e dalle risposte date dall'esaminando alle domande, alle questioni, alle obiezioni degli esaminatori, *considerate nel loro insieme*, si doveva desumere la *maturità* del candidato ad essere immesso nelle università.

A questa geniale concezione del Gentile l'esame di maturità rimase informato solo per pochissimi anni, tre o quattro, forse; e del resto il Gentile stesso — cedendo, probabilmente, alle pressioni di molti che ritenevano le sue innovazioni eccessivamente rivoluzionarie — introdusse nel regolamento iniziale dell'esame proprio quell'elemento che doveva esserne il tarlo roditore, in netto contrasto con la sua stessa concezione: la seconda sessione d'esame o, come si dice, l'esame di riparazione, ad ottobre, per le due discipline nelle quali la preparazione del candidato si fosse rivelata più insufficiente nella sessione di luglio. Di qui il primo impulso ad attribuire un peso sempre maggiore alle *singole materie* piuttosto che al *complesso delle prove scritte e orali*, a giudicare il risultato dell'esame dalla *media dei voti assegnati dai singoli esaminatori*, rinunziando *a priori* a pronunziare un giudizio di maturità o meno, indipendentemente dalla quantità di nozioni possedute dal candidato, nei diversi campi del sapere, *nel momento dell'esame*.

E del resto, una sessione «di riparazione» per un esame di maturità, a due mesi di distanza, è un non senso: come potrebbe un giovane, ritenuto «immaturo» allo studio universitario in luglio, venir giudicato diversamente due mesi dopo, solo per avere imparato a memoria qualche capitolo di più di storia o qualche teorema di geometria? Due giudizi di maturità completamente diversi coll'intervallo di due mesi sono spiegabili solo in seguito ad un differente stato fisiologico o psicologico del candidato: ma, in questo caso, tutto l'esame dovrebbe venir ripetuto e giudicato di nuovo.

La rapida degenerazione dell'esame di maturità in un cumulo di prove slegate ed eterogenee a base mnemonica e manualistica fu dovuta anche alla scomparsa nelle Commissioni esaminatrici dei membri universitari (ridotti da tre a uno, il quale però non sempre si può trovare, e come presidente della Commissione, non esamina nè ha sempre la possibilità di assistere a tutte le prove di esame), sostituiti da docenti liceali o di istituti magistrali e tecnici, i quali, anche se scelti tra gli ottimi, sono generalmente portati, dal loro stesso abito didattico, a tenere il massimo conto, nella formulazione dei giudizi, dei risultati delle prove d'esame nelle singole materie, sempre a scapito del giudizio complessivo di maturità.

Ma da che cosa deve, o dovrebbe, risultare questa «maturità» del candidato, cioè questa sua attitudine ad avviarsi allo studio universitario?

Evidentemente, in primo luogo, da una notevole capacità generale di riflessione e di giudizio, sostenuta da una ragionevole cultura, quale si può richiedere ad un giovane di diciotto o venti anni che ne ha trascorso i due terzi nel mondo della scuola, studiando e apprendendo quanto nei singoli anni di corso gli è stato spiegato e illustrato dai suoi insegnanti; in secondo luogo, da una non meno ragionevole quantità di nozioni specifiche, chiare e precise, in quel campo del sapere nel quale il giovane si senta preparato, disposto, «maturo» dunque, ad affrontare lo studio universitario.

Per soddisfare alla prima richiesta è necessaria e sufficiente una prova scritta, consistente nello svolgimento di un tema di argomento storico-letterario, nel quale il candidato, oltre a dimostrare la sua piena padronanza della lingua e del vocabolario italiano (a dimostrare, cioè, di essere in grado di scrivere con correttezza e proprietà, di esporre con chiarezza e semplicità il proprio pensiero, di possedere un certo stile suo personale, modesto quanto si vuole, ma non sciatto e incoloro), darà prova di quella sua capacità di riflessione e di giudizio della quale ho detto sopra. I temi proposti alla scelta del candidato dovrebbero essere sempre almeno tre; nel formulare i temi si dovrebbe tener presente che certi argomenti, specialmente di storia moderna o di questioni politiche o sociali contemporanee, che possono essere graditi ai giovani, non vanno in generale a genio alle ragazze. In ogni aula d'esame dovrebbero trovarsi a disposizione dei candidati vocabolari ed enciclopedie, per la ricerca e il controllo di dati e notizie alle quali occorresse di riferirsi nel corso del lavoro; ogni candidato deve esser tenuto a conoscere il fenomeno del Rinascimento o quello della Riforma protestante, o l'importanza e le conseguenze delle guerre persiane o della Rivoluzione francese, ma avrà anche il diritto di farsi suggerire o di controllare negli appositi repertori, nomi, date, circostanze particolari relative a personaggi e avvenimenti singoli, sui quali gli sembri opportuno di appoggiare il suo ragionamento.

Tutti noi facciamo così, se dobbiamo scrivere anche un breve articolo su uno di questi argomenti.

La prova scritta, dopo la revisione, dovrebbe venire discussa fra il candidato e la Commissione al completo.

Per soddisfare alla seconda richiesta, il candidato dovrebbe venir sottoposto a poche prove orali in quel gruppo di discipline nelle quali si richiede di essere preparato a chi voglia frequentare con successo l'una o l'altra Facoltà Universitaria.

Perchè l'attuale esame di maturità si trasforma, secondo i casi, in un macello o in una farsa? Perchè, essendo ormai impossibile, per le ragioni sopra accennate, ed essendo del resto anche cosa difficilissima, giudicare della maturità complessiva dei candidati, astraendo dalla loro preparazione specifica nelle singole materie, o si chiede ad essi di dimostrare una soda e precisa cultura in tutte le discipline dell'esame (cioè, di essere di gran lunga più colti di tutti i membri della Commissione esaminatrice), oppure si è portati a contentarsi di poche sbiaditissime e informi nozioni in ciascuna di esse, col resultato di aprir la porta della Facoltà di lettere a studenti che non sanno tradurre un periodo di facile prosa greca o latina o quella della facoltà di matematica a «maturi» incapaci di capire e di ragionare su un teorema di geometria.

Le prove orali dovrebbero invece essere divise in gruppi, ciascuno dei quali dimostrerebbe, se superato con successo, la maturità del candidato ad una determinata Facoltà universitaria. Così, per esempio, per l'ammissione alla Facoltà di Lettere si richiederebbe l'esame di italiano, latino, greco e storia; per la Facoltà di Giurisprudenza e di Scienze Politiche, l'esame di italiano, storia e filosofia; per le Facoltà di Matematica e Scienze, l'esame di Matematica, Fisica e Scienze Naturali; e così via, nè è del resto qui il caso di entrare in particolari, che spettano piuttosto al Regolamento relativo.

Ho parlato di prove orali, ma nulla vieta, e sarebbe anzi opportuno, che alcune di queste prove, come quelle di Latino, di Greco e di Matematica, fossero integrate da esercizi scritti da proporre ai candidati o nel corso dell'esame orale o in una apposita seduta.

Detto ciò, vediamo di concretare — sempre senza entrare in particolari, da lasciare al Regolamento — la forma da dare alle operazioni relative al passaggio degli studenti dalla Scuola secondaria all'Università.

Alla fine dell'ultimo corso liceale, classico o scientifico, si procede allo scrutinio finale, in base ai risultati del quale, gli alunni conseguono la licenza liceale, se sono classificati sufficienti in tutte le materie; quelli che risultassero insufficienti in qualche materia (non più di tre), sarebbero rimandati alla prima sessione di esami (in giugno); quelli che non avessero superato tutte le prove di esame, potrebbero ancora essere rimandati (ma non in più di due materie) ad una seconda sessione di esame (in settembre). Tutti gli alunni che avessero così ottenuto la licenza liceale, o a scrutinio finale o con le due o tre prove di esame, potrebbero allora presentarsi all'unica sessione dell'esame di maturità (in ottobre), per l'ammissione alla Facoltà universitaria da ciascuno prescelta, sostenendo gli esami nelle tre o quattro discipline prescritte.

Come si procederebbe alle operazioni per il rilascio della licenza liceale? Naturalmente, nello stesso modo con cui si procede per le operazioni di scrutinio e di esame di tutte le altre classi secondarie: a cura, cioè, del Preside e dei Professori dei singoli Istituti, con la

Continua a pag. 2.

Giulio Giannelli

SOMMARIO

Letteratura

Problemi della scuola

Teatro

VETRINETTA

L'ultimo amore di Ruskin

La fortuna di Ruskin tramontò, in Italia, con Giacomo Boni, il quale fece ironicamente sorridere Croce per le riverenti letterine che gl'indirizzava come a Maestro [tuttavia conformandosi a quello che probabilmente era l'espresso desiderio dello scrittore, se, in una delle lettere testè pubblicate (1), si legge il seguente proscritto: «Mio caro Maestro, è la formula costantemente usata, nel rivolgersi a me, da tutti i miei scolari, femmine o maschi»]. Non credo che molto Ruskin si sia letto, fra noi, nel mezzo secolo ormai trascorso dalla sua morte. Pochissimo certo ne leggono gl'inglesi medesimi, e la stessa «rivalutazione», bellica e post-bellica, dell'età vittoriana, conscia od inconsapevole antitesi della caricaturale stroncatura di Lytton Strachey e dell'inferiore epigono francese André Maurois, non mi sembra si sia finora soffermata sul Ruskin, pur nell'approfondita consapevolezza e reviviscenza storiografica, nella rinascita antologico-critica del Carlyle, del Macaulay e del Froude.

Un'altra rinascita, se mai, biografico-scandalistico-sentimentale, non certo propizia a un'equa e simpatetica rivalutazione dello scrittore, ha conosciuta il Ruskin in anni recenti. Soprattutto quando l'ammiraglio Sir William James, nipote del pittore Millais e di Effie Gray, ch'era stata moglie del Ruskin, in margine, si direbbe, al più celebre quadro, che la raffigura, del Millais appunto, *The Order of Release*, pubblicò l'infelicissima storia, inedita fin allora nel domestico archivio, delle vicissitudini coniugali dell'autore di *Modern Painters*.

Perchè, ultima probabilmente maggiore delle «disgrazie», non tutte postume, del Ruskin, quanto meno intorno a lui si è esercitata la critica, e l'assiduità dei lettori disseveranti, tanto più si è creata, radicata e diffusa una «leggenda», fra di cristiano-sociali e di santocchi e mistici; all'erta in difesa d'una presunta santità e intangibilità del Maestro. Qualcosa di analogo a quanto si ebbe in passato a sperimentare noi italiani in fatto di biografia ed agiografia mazziniana, quale il tentativo, ad esempio, di soffocare il presunto «scandalo» del figlio nato da Giuditta Sidoli all'agitatore genovese.

Anche l'ammiraglio James dovette far fronte a una tempesta credo più aspra di quante ne vide, o superò, al comando della sua nave; sebbene il contrattacco dei fedeli si rilevasse, in sede critica, molto scarsamente fondato, un memoriale giudiziario del Ruskin in favor proprio e delle sue condizioni, avverso alla causa di annullamento intentatagli dalla moglie: mentre, indipendentemente affatto da ogni verdetto di medici o di giudici, chiunque legga con cuore aperto ed umano le lettere di Effie Gray, ha un desolante panorama di *sensiblerie* o addirittura di lascivie. *Le tout sans péché*, giusta le ironie volterriane dell'anti-fogazzariano Croce; e il romanziere vicentino presenta, forse, per quest'aspetto, le maggiori simiglianze col Ruskin, che doveva essergli, almeno come scrittore, famigliare.

Stranamente, la ferita apertasi nell'animo di Ruskin dinanzi all'abbandono e all'azione di Effie non si rimarginò, e lo trasse a fantasticare una ricostruzione equa della sua condotta, anche allorquando più poteva credere, o sperare, di aver motivo di perdonarle, dimenticando la vicenda nell'inveramento d'un altro amore. «La donna che portava il mio nome non fu mai mia moglie. Scoprii due giorni prima del matrimonio che suo padre l'aveva costretta a prendermi per la mia sostanza. Vissi da lei separato, sperando col tempo si sarebbe convinta a curarsi di me; ma no, e mi lasciò come ognun sa».

Così Ruskin scriveva, da Bassano, il 4 ottobre del'88, alla sua giovane allieva Kathleen Olander, cui, pochi giorni avanti, in una lettera convulsa ed oscura, nella quale ribadiva la sua purità e il suo bisogno di amore, aveva chiesto di sposarlo, per un matrimonio, essenzialmente, di carità, di conversione, di salvazione. «E' *terribile* (il corsivo è suo) per una creatura della mia tempera non aver moglie. C'è da impazzire».

La pazzia, effettivamente, era in agguato; e l'aggravò poco di poi, quasi che il ripudio, e soprattutto l'improvviso intervento dei genitori di Kathleen, siano stati *la dernière poussée*, l'abbiano spinto in un abisso di tenebra; donde venne a salvarlo, dopo dodici e più anni di alterne sofferenze nella segregazione della sua villa di Brantwood, la morte liberatrice.

•

Questo secondo *ineditum* ruskiniano, quest'ultimo episodio della sua infelice esistenza, già rinfocola le passioni, le proteste e le difese provocate anni sono dal libro dell'ammiraglio James. E già i soliti «benpensanti» alla Harold Nicolson hanno sentenziato, fra ironici e severi, sull'immoralità senile del settantenne, e universalmente celebre, «Professore», invaghitosi repentinamente, e più per lettere scritte ed avute, per fantasticheria letteraria che non per effettiva conoscenza, d'una ragazzina, giovanissima, ingenua, vittorianamente ultra-borghese, figlia d'un solido e modesto impiegato delle ferrovie a Paddington Station, casualmente incontrata, in un pomeriggio del dicembre 1887, alla National Gallery, mentre Katleen Olander copiava un tramonto di Turner.

Ma, qui pure, come, e più che, nel caso delle lettere di Effie Gray, oltre la consueta *sensiblerie*, una certa smanceria spiacevole, un civettare con la fraternità sororale e con le varie, simultanee, amicizie femminili, chi legga con cuore puro ed animo aperto e attento, avverte un dramma socratico e religioso, di tentata comunione d'anime, che certo non potevano se non fraintendere i genitori di Kathleen, intimiditi dalla fama (e dalla cagionevole salute) del facoltoso Ruskin, oggetto, nel contempo, di tanti pettegolezzi inameni; come oggi mostrano di fraintendere, ugualmente, i fedeli e gl'infedeli dello scrittore.

Biografo di Ruskin, editore delle sue opere, il Cook offerse a Miss Olander menzione del suo nome e della sua spirituale avventura nella vita del Maestro, solo che acconsentisse a distruggere le lettere che ne aveva ricevuto — e che oggi essa pubblica, per aver-

Continua a pag. 2.

Piero Treves

SIMULACRI E REALTÀ

UN NUOVO COSMETICO

Da due o tre secoli la penitenza viene perdendo il suo significato di virtù e si ha cura di riporla con mezzi sorrisi tra le cose che troppo durarono e che, in ogni modo, utili non sono più. Un altro effetto, questo, dell'ottimismo per il quale il peccato non ha più significato o ne ha uno soltanto biologico e, conseguentemente, l'espiazione del peccato, in che consiste la penitenza, se non è atto dissennato, certo è incomprensibile.

Eppure i secoli più fiorenti del Cristianesimo sono tutti dominati da questo desiderio: come espiare? Eppure una gran parte della predicazione evangelica non ha per oggetto la penitenza. Ma con quanta disinvoltura coloro che s'inteneriscono quando ripetono alcune masime evangeliche dando ad esse cadenza d'idillio, si mettono al riparo, se la dura parola dell'espiazione piova dalle divine pagine. L'immagine del mondo che si riflette nello specchio delle parole di Gesù è la immagine di un mondo corrotto che soltanto la espiazione della colpa può risanare. Viene quindi legittimo il sospetto che la viltà abbia negato il peccato di togliere la necessità dell'espiare e quell'ottimismo sull'uomo sia un pretesto per eludere la lotta con se stessi. Ed ecco a rincalzo di questa mollezza la condanna di tutte le macerazioni prodigiose per cui alcuni santi del Medioevo conquistarono l'ammirazione dei forti. Eccentricità, infatuazioni, follie. E dobbiamo confessare che questa valutazione non è soltanto insorto malevolo di nemici, perchè anche i cristiani colti sentono fastidio di taluni esempi di penitenza eroica. Qualche anno fa il Leclercq scriveva: «La penitenza non ha buona stampa tra noi. Di essa si osa appena parlare tra gli intellettuali cristiani. Si direbbe che la predicazione della penitenza debba essere riservata agli uditori popolari e tra questi ad uditori rurali. E' da completare questa osservazione aggiungendo che la devozione popolare ama quei santi che si distinsero per eroismo di penitenza».

Ma guardate caso. Sapete dove è andata a rifugiarsi non diciamo la penitenza, ma la mortificazione? Tra le dive del cinematografo. Ammiriamo oggi la tale o la tal'altra, perchè segue un regime rigorosissimo che sembra translato da una regola monastica. E tutte a raccontarsi le privazioni per cui va famosa quella sublime interprete, o a compatire con esaltazione tenera le quaresime di quel bellissimo attore, costretto a difendersi da muliebri assalti e a fare, almeno finchè "si gira", vita ritirata, castigata, mortificata. Penitenza di attrici: ecco una virtù cristiana diventata cosmetico. S. Maria Egiziaca, S. Antonio del deserto, li ha anche il nostro tempo; e nella loro parodia esso si esalta senza comprendere come arpeggia il ridicolo.

E' da considerare inoltre che digiuni, astinenze, temperanze, cui dive e divi si danno con tanto ardore sono a servizio di linee e di colori della incorruttibile carne umana e promuovono quell'infestante amor di sè, morbo gravissimo del nostro tempo. Penitenza che non solo non purifica e nobilita, ma a servizio com'è della concupiscenza, degrada sempre l'umana creatura. Quanto lontana da quella virtù cristiana che faceva tacere la carne e le sue insolenze per ascoltare l'invito perenne di Dio ed innalzarsi fino ad immedesimarsi con Lui. Bel risultato questo dell'ascesa di esemplari che in gioco di ombre e di luci, mostrano la loro prodezza. Recisa dal suo tronco vitale, una virtù cristiana è diventata norma di dietetica, una privazione per più rapido gusto, mortificazione per più amabile godimento: insomma una carrozza più intensa alla bestia.

Ancora una virtù che dimessa dai trepidi cristiani e raccolta dai pagani è stata da costoro mistificata al punto e ridurla ad ancella del vizio. Per l'inettitudine nostra a sopportare i rigori della cristiana fortezza, abbiamo barattata la nostra vocazione con le molli blandizie di chi ci ha lusingato parlandoci a nome della filosofia e della scienza. Così il mondo non è più nella prospettiva divina, ma in quella di un uomo gaudente che ci giudica passando la mano sulla nostra epidermide per vedere se scaglia o squame gli spuntino.

Mortificazione e penitenza che sono inseparabili dalla predicazione evangelica, che fecero la gloria dei secoli veramente di fede, oggi sono irrisi persino dai cristiani che non saprebbero leggere senza fastidio e senza compatimento le privazioni della Egiziaca e dell'eremita santo, ma sono avidi di conoscere a quali regole di temperanza si astringono i divi e le dive, per ammirarli di più ed imitarli in quell'eroica disciplina ov'è il segreto della bellezza perenne e della giovinezza senza occasi.

Un nuovo cosmetico, dunque, la mortificazione.

Varius

UN VECCHIO LIBRO

Rimesso a nuovo

E' — non paia strano — la *Vita* dell'Alfieri, uno dei libri più letti più studiati più giudicati, eppur bisognoso di esser nuovamente curato come ha dimostrato e come ha fatto sapientissimamente Luigi Fassò nei due volumi, magnifici anche nella veste, editi dalla Società Tipografica Bolognese, a cura del Centro Alfieriano, quando ancora era in vita il suo primo illustre e sempre compianto presidente, Carlo Calcaterra.

Due volumi veramente perfetti e compiuti per la sicurezza delle investigazioni e per la ricchezza delle novità.

Si può cominciare col ricordare il ritratto [illegible] dell'Alfieri (pag. LXI), quello [illegible] illustrato dal Boyer, [illegible] per la prima volta riprodotto; [illegible] delle stampe nel Museo [illegible] di Montpellier; è fatto col procedimento del *physionotrace*; ed [illegible]

Si può seguitare col lodar la raccolta [illegible] mente riveduta ed il[illegible] *giornali*, degli *Annali*, dei [illegible] *autografici* e, più ancora, [illegible] la vera prima *stesura* [illegible], INEDITA fino ad oggi [illegible] (salvo tre o quattro [illegible] illeggibili) e fedelmente [illegible] meno che negli errori del[illegible] scritte o nelle discon[illegible] grafici. Una grandissima [illegible] preziosa per un attento [illegible] uomo e dello scrittore, [illegible] come dice e dimostra il Fassò — [illegible] a risolvere alcuni [illegible] biografici, e può offrirci indi[illegible] della elaborazione [illegible] artistica.

[illegible] alla *vita* e alle NUOVE cose [illegible] presenta.

Qui nella minuta, ma anche cavalle[illegible] delle edizioni, delle pessime [illegible] abbastanza fedeli, le scritte [illegible] NON RILEVATE dagli alfieristi (pag. XXXVII) son qui additate e corrette (pagg. XXXIX-XL, e nota).

Nella parte poi che si riferisce ai manoscritti, sempre chiara ed esauriente, leggiamo la informazione e la descrizione del ms. 59 XII 1-2 di Montpellier mai fino ad ora studiato e che il Fassò riconosce come copia fedelissima, di mano del Tassi, del ms. laur. n. 24 (pag. XXIII); e ammiriamo la stringente dimostrazione che ms. laur. n. 13, il cosiddetto *abbozzo* non è AFFATTO un abbozzo, ma è invece «trascrizione» [illegible] altro manoscritto (pagg. XII-XIV).

Da tanti accertamenti e da tanti riscontri, pazienti e sapienti insieme, non poteva non derivare un testo davvero ben costituito, e cioè: sul ms. 24 che, fino a tutto il cap. XIX dell'epoca IV, rappresenta la definitiva volontà dell'autore, e sul ms. 13 per i capp. XX-XXXI «risolvendo i problemi che esso fa sorgere, con l'aiuto della copia Tassi e delle copie Montpellier» (pagg. XXXVIII-IX); ed è un testo ora davvero «purgato», cioè liberato da errori o da scritte e curato con felice equilibrio tra la fedeltà al documento e la necessità dello intenderlo e, quindi, eventualmente del correggerlo là dove sia manifestamente errato (pag. XLIV-L).

Chi ha da fare un'edizione critica e vuole sapere come si fa, mediti su le pagine del Fassò introduttive ai testi. Imparerà così che il decifrare il testo è tutt'altro che una cosa meccanica, tanto è vero che spesso si vede col cervello quello che non si vede cogli occhi; ma imparerà anche che il ripubblicare criticamente un testo, sia pur curato già dall'autore, è tutt'altro che cosa facile e alla portata di tutti, perchè vuol dire interpretare quel testo e riviverlo secondo il concetto dell'autore, sì da levar via perfino le imperfezioni che sfuggirono al controllo dell'autore stesso.

Ma su due cose mi preme particolarmente insistere, e che si ricavano in modo chiaro da questa edizione-modello.

La prima riguarda la necessità delle edizioni critiche. E basta leggere questa descrizione che il Fassò fa del ms. 24 per esser convinti del geloso amore che un autore porta alla propria opera, e quindi del dovere che all'editore incombe di rispettare la volontà dell'autore; senza dire che ogni lettore può ben reclamare il diritto di leggere un'opera così come l'autore la scrisse:

«I due volumi [di che è formato il ms. 24] attestano ad evidenza l'amorosa cura con cui l'Alfieri intese allestire un manoscritto che contenesse tutte le indicazioni e disposizioni da dare al tipografo per ottenere una stampa perfetta. Di qui l'attenzione ai frontespizi, ai titoli correnti, ai margini tutti uguali e tutti calcolati in modo che potessero accogliere via via le date del racconto; di qui la grande precisione e nitidezza del carattere, che ha rarissime correzioni, eseguite non con freghi di penna, ma con abrasioni della carta. Una riprova, se ce ne fosse bisogno, dell'amore dell'Alfieri per le belle edizioni. Ed è superfluo aggiungere che il lavoro di pulimento del testo deve essere stato anche più lungo di quello di trascrizione. Confrontando i due manoscritti si vede subito che non c'è quasi periodo della stesura del 1790 che non sia stato rimediato, corretto, migliorato.

Paziente lavoro di lima che il ms. 24 non rispecchia se non nei risultati definitivi: il passaggio fra le due stesure dovette avvenire, a varie riprese, nello spazio di ben cinque anni, cioè fra il 1798 e il 1803, su fogli staccati, nessuno dei quali ci è pervenuto» (pag. XXII).

La seconda cosa degna di rilievo riguarda l'utilità delle edizioni critiche anche ai fini dell'apprezzamento artistico. Già si intravvede qualcosa, anche dal passo sopra trascritto; ma in modo lampante risulta dall'accertamento che il ms. 13 non è — come si credeva e si ripeteva — un abbozzo, e dalla conseguenza che se ne ricava, lucidamente additata in quest'altro passo:

«Abbiamo così la conferma che la *Vita* non fu l'improvvisazione febbrile di un «invasato» dall'impeto creativo. Che un racconto di tanta mole e di tanta altezza spirituale sia stato scritto di volo in 54 giorni da un artista tormentato come l'Alfieri, è poco meno che un assurdo. Come ebbi ad osservare altrove l'idea di farsi narratore della propria vita non era sorta in lui improvvisamente. Se ricordiamo che nel 1789 si faceva leggere dal suo segretario l'autobiografia celliniana; che l'anno avanti era stata pubblicata la seconda parte delle *Confessioni* del Rousseau; e che nel 1787 il Goldoni aveva stampato in Parigi i suoi *Mémoires*, (nei quali l'Alfieri stesso è menzionato con onore), non sembrerà illegittimo indurne che almeno dal 1789 l'Alfieri abbia cominciato a raccogliere quello che diremo il materiale della sua autobiografia, per lasciarlo fermentare in appunti sparsi. Forse il primo di questi ci è giunto nella carta 230r. del ms. 13, che segna dalla nascita sino, per l'appunto, al 1789, i principali avvenimenti della vita» (pagg. XIV-XV).

Se c'è qualcuno che ancora romanticamente crede — e tra i giovani può darsi che ci sia — che l'arte sia solo folgurazione di privilegiato e non anche sottile e industriosa, oltrechè fervida, pazienza, può cominciare a ricredersi proprio per virtù di uno scrittore quale è l'Alfieri, prototipo del furor impetuoso dell'arte.

E non sarà piccolo merito, questo, delle buone edizioni critiche in genere, e di questa in particolare.

Alberto Chiari

Maria Chiaromonte - Rebecca

LIRICA ITALIANA

del Novecento

Un fruttuoso contributo alla conoscenza e allo studio della lirica italiana del nostro secolo può considerarsi il recente volume di Alberto Frattini, dal titolo Poeti italiani del Novecento (1953, pp. 198) *uscito nella bene avviata Biblioteca de "Lo frutto" presso l'Accademia di Studi "Cielo d'Alcamo". In una serie di saggi e articoli già apparsi in riviste e su quotidiani l'autore prende in esame 28 poeti, da Guido Gozzano a Marino Piazzolla; il numero degli autori poteva essere indubbiamente aumentato ma il Frattini non ha inteso — come egli stesso avverte — dare «un panorama, bensì una serie di attente ricognizioni che pone prevalentemente l'accento sulla linea non ermetica della poesia» del nostro secolo, sì che non farà meraviglia che siano rimasti esclusi da questo ciclo di indagini un Campana, un Ungaretti, un Montale. Di ogni opera il F. indaga la genesi e lo sviluppo per additarne il carattere particolare, il motivo ispiratore e il tono, senza lasciarsi guidare da preconcetti teorici o da simpatie per una determinata scuola, mirando solo a coglierne l'accento schietto e falso, la nota individuale e generica, l'espressione piena e inadeguata.*

Ne risulta un quadro assai ampio, complesso e vario della lirica contemporanea con le sue affermazioni e le sue promesse, se pur con limitazioni e riserve riguardanti i singoli autori e le rispettive opere. Il Frattini, poeta egli pure (la sua raccolta di liriche Speranza e destino *risultò vincitrice del I Concorso Internazionale di "Poesia" 1952) non nasconde la sua simpatia per alcuni dei poeti più giovani (cui è dedicata l'ultima e più breve sezione del lavoro) dei quali sa penetrare l'animo afferrare le riposte aspirazioni pur senza tacerne i difetti congeniti, mosso sempre dal desiderio di scoprire quella che per lui, non legato ad alcuna scuola, appare la vera poesia.*

Col suo equilibrato giudizio che lo preserva e dalla intemperanza e dall'antipatia di certe scuole dommatiche e da egoistici personalismi, e con la sua sensibilità d'artista che gli dà modo di scevrare facilmente la vena limpida e schietta da quella in falsetto e ricercata, riesce quasi sempre a destare il nostro interesse e talvolta la nostra simpatia verso il poeta esaminato, servendosi d'un linguaggio chiaro e suasivo (ma perchè certi neologismi di nuovo conio?); cosicchè lette le sue pagine, ci sentiamo come invogliati ad una diretta conoscenza delle liriche per poter valutare personalmente l'equo giudizio l'esatta interpretazione che egli dà degli autori.

E' un esame accurato, obbiettivo, sicuro sia degli orientamenti poetici in cui si muove l'autore studiato, sia degli spiriti che lo informano; si potrà avvertire, se mai, un tono a volte un po' troppo ottimistico nel giudicare, suggerito probabilmente da affinità di sentimento più che da simpatia di scuola; ma nell'insieme si deve riconoscere che l'indagine è seriamente condotta, penetrante e fondata oltre che su di un'ampia conoscenza delle attuali correnti poetiche su di una sensibilità critica affinata da non comune finezza di gusto.

Il volume è reso più interessante da una "introduzione" nella quale il F. spiega la sua posizione di critico, che alla critica dogmatica preferisce quella d'integrazione, "intrinsecamente vocata all'impegno di intendere e di chiarire" e per la quale lo studioso, lungi dall'assumere "il tono di arcana infallibilità" cerca di "penetrare e riconquistare il senso di un'opera nel suo processo genetico... per fare intendere agli altri nelle sue varie e complesse ragioni il lavoro degli altri". Egli sa a priori che la critica è un'arte non facile, che esige attitudine, preparazione, misura ed acume ad un tempo e di queste doti sono buona testimonianza le sue pagine che si leggono con interesse e profitto.

Un capitoletto chiude opportunamente il libro. La poesia del Novecento nell'insegnamento medio, *in cui il F. deplora la diffusa ignoranza che gli insegnanti hanno della lirica del Novecento, con danno per la formazione culturale dei giovani, non minore di quello derivante dal disprezzo che alcuni docenti ostentano nella scuola per Carducci, Pascoli e D'Annunzio, nella pretesa di riservare la corona poetica solo ad un Foscolo e ad un Leopardi fra i passati, ad un Ungaretti e ad un Montale fra i viventi.*

Giuseppe Fatini

● Una fervida manifestazione d'italianità ha avuto luogo a *Losanna* per la chiusura dei corsi gratuiti di lingua italiana tenuti dalla «Dante» locale ai figli dei nostri connazionali a Losanna, Montreaux e Vevey. Durante la cerimonia, il Console d'Italia, dott. Mondello, si è vivamente congratulato con i dirigenti della «Dante» per il successo dei corsi e agli allievi intervenuti sono stati consegnati premi e diplomi. Nella stessa occasione sono stati proiettati documentari artistici italiani e gruppi di alunni hanno recitato poesie e presentato due bozzetti patriottici.

L'ULTIMO AMORE DI RUSKIN

(Continuazione dalla pag. 1)

[illegible] la vigilia del suo matrimonio, [illegible] sepolto Ruskin: tranne le tre [illegible] «lettere d'amore», che, in [illegible] all'ingiunzione del Cook, ri[illegible] a suo tempo, bruciare. [illegible] parrebbe, dunque, durato il [illegible] segreto, non fosse a [illegible] per l'accoglienza diversa, ma [illegible] ostile, che il breve [illegible] sia tuttora troppo presto e troppo pochi sieno capaci d'intendere.

Naturalmente, i genitori ci videro [illegible] indebita, un tentativo di profittar del confessato «entusiasmo religioso» della loro figliola, del suo [illegible] zelo missionario, in favore dell'anglicanesimo e contro le propensioni cattoliche del Ruskin, fomentate dal suo amico cardinale Manning, per sottrarre una minorenne agli affetti domestici per, come dicono, «montarle la testa» col pretesto, e dietro il schermo di lezioni d'arte, o di letture [illegible]. Il tutto per lettere [illegible] che Ruskin sperava i genitori non imponessero alla figliola di mostrar loro. «Nè essa nè io — scriveva Ruskin alla madre di Kathleen — è probabile si scrivano cose che i suoi genitori non dovrebbero conoscere; ma essa dovrebbe poter dire loro, essendo quella che è: Non insistete a leggere le mie lettere». E insisterono, invece, dopo scene, proteste, mutue lacrime, perchè la corrispondenza fosse lecita solo «a condizione che si parlasse unicamente di problemi artistici, senza toccare i nostri sentimenti».

Ma Ruskin era ben oltre questa concezione borghesuccia dell'ideale disciplinato, del commercio fra maestro e allievo, quando, e quanto più, in Kathleen gli pareva di scorgere la reincarnazione, il ritorno della fanciulla, amata nella speranza di farla sua moglie, e repentinamente spentasi dodici anni avanti, Rose la Touche; quando, e quanto più, d'altro canto, l'innocentissima e religiosissima Kathleen si sentiva chiamata a una missione salutifera presso il Maestro dall'animo travagliato e dalla mente sovente obnubilata, sognando per se medesima il rango di figlia adottiva o di Antigone pietosa pregante. Le parve di mancare, quando Ruskin le scrisse apertamente, come più sopra s'è visto, di matrimonio.

Insorse, in una lettera alla sorella, contro il calunnioso sospetto di sua madre, che nella infatuazione per Ruskin giocassero la sua fama e più la sua ricchezza. E, nella medesima lettera, disse di sentirsi «chiamata»: «*I am called upon to do it*». Qui pare, tuttavia, il razionale borghesismo dei genitori, ai quali pareva «stranissimo che tu consideri un dovere, anzi un sacro dovere, d'indulgere ai desideri di questo Vecchio, a detrimento, rovina e disgrazia dei tuoi», prevalse, complice forse la gelosia segreta della cugina, infermiera e confidente del Ruskin, Joan Severn (successivamente probabile intercettatrice delle lettere indirizzate al prigioniero di Brantwood). Ebbe, naturalmente, la proibizione di corrispondere più oltre con un uomo che «ha agito in maniera disonorevole, in quanto ha rotto la fede pattuita con noi, introducendo del sentimento, e d'un tipo assai riprovevole, trattandosi d'una fanciulla, nelle sue lettere a te dirette, senz'alcuna giustificazione a fini di studii d'arte».

Rimase sola col suo segreto, senza rivedere più il Maestro, buttandogli una volta, di sfuggita, un bacio, nè l'infermo la riconobbe. Continuò a pregare per lui, che ne aveva dimesso l'abito; ed oltre l'abisso del tempo, le pare oggi ancora conforto, pegno e promessa d'una missione adempiuta, che Ruskin abbia voluto si consolasse la propria agonia con l'inno del Bickersteth d'invocazione alla pace, da Kathleen, quasi per una oscura premonizione, copiato per lui e inviatogli dodici anni avanti, alle soglie — oh, non diciamo con gli spiriti grossi, alle soglie dell'avventura. Usiamo invece, una parola di esperienza spirituale: Mistero.

Piero Treves

(1) The gulf of years. Love letters from John Ruskin to Kathleen Olander, ed. by R. Unwin (London, Allen and Unwin, 1953), 96 pp., 9/6 d.

SULL'ESAME DI MATURITÀ

Continuazione dalla pag. 1.

sorveglianza ed il controllo del Commissario Governativo negli Istituti pareggiati. La licenza liceale non sarebbe altro che un attestato di cultura, come la licenza di scuola media o la licenza ginnasiale; inferiore, anzi, a queste agli effetti pratici, perchè non sarebbe valida neppure come titolo di ammissione all'ordine di studi superiori.

E come si dovrebbero formare le Commissioni giudicatrici della maturità? Press'a poco come ora: con professori di scuole secondarie superiori e con docenti universitari dei vari gradi, presiedute sempre, possibilmente, da un Ordinario di Università. Le Commissioni sarebbero di tre o quattro tipi, in corrispondenza dei gruppi di discipline prescritte per gli aspiranti alle diverse Facoltà; ogni Commissione potrebbe essere composta da non più di tre o quattro membri e dovrebbe comprendere sempre un insegnante titolare di italiano o di storia e filosofia (in vista della revisione degli elaborati dell'unica prova scritta).

L'esame di maturità, riportato così ai veri scopi e nei suoi limiti naturali, potrebbe e dovrebbe essere un esame serio e non facile; i giovani sarebbero saggiati solo nel campo di studi da ciascun prescelto e nel quale si dovrebbe supporre che ciascuno si sentisse in special modo preparato ed attratto; i «maturi» dovrebbero essere veramente in grado di seguire con successo i corsi universitari. Ogni indulgenza, ogni faciloneria sarebbe fuor di luogo. I candidati che non fossero riusciti a superare l'esame di maturità, potrebbero ritentarlo l'anno successivo, ripetendo l'esame dello stesso gruppo o presentandosi invece ad una Commissione di un gruppo diverso.

Dovrebbe essere lasciata facoltà ai candidati di presentarsi a gruppi diversi di esami, o contemporaneamente (essendo la prova scritta eguale e contemporanea per tutti) in anni successivi.

E per gli esami di abilitazione, magistrale o tecnica? Il discorso non cambia. La procedura sarebbe la stessa: la scuola rilascerebbe, a scrutinio finale e, occorrendo, mediante le due o tre prove di esame, la licenza magistrale o tecnica; le quali, per altro, avrebbero soltanto valore di titoli di cultura. L'abilitazione si conseguirebbe invece presentandosi a sostenere gli esami prescritti dinanzi alle apposite Commissioni giudicatrici nelle discipline essenziali per il genere di abilitazione richiesto (per es., per l'abilitazione magistrale, si dovrebbe esaminare in italiano, pedagogia, storia, geografia, matematica).

Prevedo un'obiezione, o almeno un dubbio; e rispondo subito. Si potrà infatti pensare: se un esame serio si può fare veramente solo in un campo determinato del sapere, perchè obbligare gli alunni dei Licei a seguire tante e così disparate materie e rilasciare la licenza liceale solo a chi abbia ottenuto la sufficienza in tutte? Rispondo: altro è affrontare un esame rigoroso su un programma assai vasto e dinanzi ad una Commissione estranea, altro è seguire gradatamente, anno per anno, dei corsi di cultura letteraria, storica, scientifica con gli insegnanti di classe, ed essere da loro, volta a volta, guidati, interrogati, corretti, giudicati e, infine, classificati definitivamente per avere o no saputo profittare di quel lungo e paziente insegnamento.

Un mio venerato Maestro, Gerolamo Vitelli, non si stancava di raccomandare di non specializzarsi troppo presto, neppure all'Università: una specializzazione anteriore all'ingresso nell'Università non potrebbe essere che dannosa alla formazione dei nostri giovani, nella cui cultura resterebbero delle zone di ombra così fitta, da far passare per sempre la voglia di provare ad entrarci a portarvi un po' di luce.

Dice questo non significa approvare *toto corde* i programmi dei licei e degli altri Istituti di Istruzione secondaria così come ora sono; anzi, non v'è dubbio che una maggiore limitazione e specializzazione dei programmi è anche in essi indispensabile. Ma qui si entra in un altro problema, che potrà essere trattato un'altra volta.

Giulio Giannelli

● Come nei precedenti anni, il Comitato della «Dante» di *Budapest* ha organizzato tre corsi sulla letteratura italiana, con particolare riferimento allo studio della Divina Commedia.

STRANIERI A PERUGIA

Ogni anno che si torna a Perugia, in estate, sembra cosa nuovissima e sempre più grata al nostro cuore di italiani, lo spettacolo di gran numero di stranieri che, in gran parte iscritti all'Università di Palazzo Gallenga (la gloriosa « Università per Stranieri ») si muovono per le strade affascinanti, ancora così autentiche nello schietto carattere medioevale, e riempiono con la loro variopinta presenza le aule dei corsi che si tengono, con sempre crescente successo, nel settecentesco edificio a specchio della gran porta e delle mura etrusche.

Ci sono iniziative altrettanto nobili ed utili nel campo artistico e culturale, che tuttavia mancano di ciò che potremmo chiamare il « mordente » necessario ad assumere respiro ampio e piena autonomia: questa Università per Stranieri, invece, che prima della guerra aveva raggiunto millecinquecento iscritti e che oggi, dopo aver ripreso tenacemente il filo della sua attività è giunta di nuovo a superare il migliaio di studenti dei più lontani e diversi paesi, ha certo trovato fin dall'inizio la sua formula felice, se la sua vita si dimostra così florida e salda.

Convengono qui giovani e non giovani, studenti e insegnanti stranieri, attraverso una straordinaria varietà di modi: dalle borse di studio assegnate direttamente dai paesi a cui appartengono, a quelle largite dall'Italia, dai premi di incoraggiamento della stessa Università, alle Fondazioni particolari che, come si sa, all'estero sono assai più numerose e ricche di quanto non avvenga presso di noi.

Ma ciò che sorprende gradevolmente, e fa meditare sulla serietà dei corsi, è la precisa destinazione delle borse di studio, la grande maggioranza delle quali è assegnata in modo esplicito per venire a Perugia a frequentare l'Università per stranieri.

A voler scrivere un libro documentato su questa istituzione (cosa che, del resto, è stata già fatta tessendone la storia dalla sua fondazione e dedicando l'opera alla memoria di Astorre Lupattelli, il grande ideatore e propulsore dell'Università stessa) un capitolo interessante per molti lati e sempre commovente, dovrebbe essere dedicato ad una antologia dei ricordi e delle lunghe, spesso patetiche lettere che, tutte in italiano, compongono l'ideale archivio di questo istituto al quale, spesso dopo vari anni, gli studenti di un tempo diventati insegnanti hanno scritto e scrivono in termini di ammirata comprensione e gratitudine; naturalmente, quasi nessuno dimentica la parola « fraternità » che abbiamo sentito pronunciare fin da quando siamo nati e continuerà ad illudere il sentimento dei giovani: ma qui essa ha un reale valore umano, nasce direttamente dal riconoscimento di aver vissuto più o meno a lungo ma sempre intensamente (nella cornice incomparabile dei monumenti d'arte e di storia che Perugia offre con particolare larghezza) mesi quasi esemplari, di quella che potrebbe essere, e purtroppo mai sarà, la vita ideale degli artisti e degli studiosi.

Appunto perchè strappati all'improvviso per un gesto di appassionata volontà alle loro abitudini, questi studenti si ritrovano in una aerea e misteriosa roccaforte etrusca medioevale e quattrocentesca: e poichè ci si ritrovano senza sapere chi incontreranno e con chi stringeranno amicizia più salda (se con il francese o il messicano, col danese o con il greco) e soprattutto perchè queste amicizie si annodano attraverso la necessità di esprimersi in italiano (la lingua che essi studiano e della quale diventa esercizio spontaneo lo stesso vivere giorno per giorno) l'invito di Perugia raramente rimane inascoltato: tanto che passano pochi anni senza rivedere molti di questi ex-allievi tornare per proprio gusto (ma certo obbedendo ad un richiamo del sentimento) in quell'incantato palazzo del Settecento, di architettura lussuosa eppur chiara: e non è difficile sorprenderli col sorriso sulle labbra, felici di tornare a vivere nei saloni della Biblioteca Gallenga, nelle spaziose aule dai banchi settecenteschi color verde pallido, aspirare a pieni polmoni l'aria della vallata che penetra dalle regali finestre, mentre tornano a godere la musicale dolcezza della poesia del Poliziano o a restare, ancora una volta, stupiti della grandezza incomparabile di Dante.

Si può sostenere quanto si vuole che la forza poetica dell'arte spazia oltre i confini e che sotto qualunque cielo questi nostri grandi (così come avviene per Goethe o Shakespeare) hanno il loro timbro riconoscibile e ci rivelano tutto il loro valore: ma si conceda un punto alla parola d'un docente italiano che, nella ferrigna cornice delle torri e delle mura di Perugia, faccia intendere la bellezza della nostra poesia o rievochi la nostra storia millenaria: ed ecco che l'ambiente non è più soltanto uno sfondo suggestivo di fronte al quale si leva e giganteggia la personalità del poeta, ma diviene un tutto inscindibile che appare unitario, limpido e ricco di risonanza, soprattutto per chi aveva tentato di gustare la dolce grazia della « Vita nova » o la moderna malinconia delle « Rime » del Petrarca nel breve cerchio di luce d'una lampada di biblioteca mentre fuori, dai velari di nebbia, spuntano minacciosi i grattacieli: ed ora egli comprende il valore di equilibrio e di classica misura, intende il sospiro rattenuto e modulato del poeta nostro con tanta maggiore verità ed efficacia in quanto quei versi e quelle immagini si riflettono nel paesaggio e nelle architetture, sono come « sospesi nell'aria » pronti ad esser colti da un'anima sensibile.

Questo il grande fascino di Perugia come città di studi.

Ma un'altra felice coincidenza favorisce la singolarità del luogo: esiste ed è in pieno fiore a Perugia una Università di Stato che ,soprattutto in questi ultimi anni, ha raggiunto pienezza di risultati. Dietro la sede universitaria, nel grande e bel giardino che rievoca gli sfondi dei quadri veronesiani, è da tempo animatissima e frequentata una « casa dello studente » e, da pochi anni, vi si è aggiunta una modernissima e geniale costruzione che ospita i docenti dell'Università e quelli dei corsi per stranieri di Palazzo Gallenga.

Forse per chi conosce a fondo vari esempi del genere all'estero la « casa dello studente » di Perugia non desterà meraviglia se non per la geniale organizzazione e l'aspetto del tutto diverso che, circondata dal verde del paesaggio, assume questa costruzione a paragone dei grigi pensionati dei paesi del nord. Gli « incontri » fra studenti delle varie nazionalità e tra questi e i loro insegnanti avvengono dunque nelle sontuose sale di Palazzo Gallenga e nella « pensilina » del ristorante della casa dello studente dove, attorno a un'infinità di tavoli si succedono centinaia di giovani col loro vivace intrecciarsi di frasi in un italiano prima stentato, poi sempre più vivo, fino al « commiato » che alcuni di loro pronunciano, quasi con le lagrime agli occhi, in un ardito spirito di improvvisazione. Tali incontri hanno l'aspetto e, naturalmente, le conseguenze più impensate: quest'anno ci siamo accorti che, tra gli spagnoli e gli americani del sud c'era un vivo interesse per i problemi del teatro e della scenografia: pur essendo assidui alle varie lezioni di letteratura e di storia dell'arte, alcuni di questi giovani dichiaravano di interessarsi particolarmente alla messa in scena moderna; abbiamo così saputo che la scuola del teatro dell'Università del Cile è un organismo dipendente dal teatro sperimentale e comprende tutte le materie teatrali di cultura e di tecnica, insistendo sulla unità del « fenomeno » teatrale.

In altri casi, come per il giovane professore greco Eutimio D'Antonaru, l'interesse si concentrava sui classici latini e soprattutto su Apuleio sul quale aveva già stampato ad Atene un notevole saggio. Altri si dichiaravano attratti da problemi di pedagogia e di didattica, ma i più erano presi dall'interesse per le arti e la cultura italiana dei periodi storicamente più singolari.

Quest'anno, infatti, all'Università per stranieri si è trattato del Trecento nelle varie espressioni, mentre sono continuati i corsi normali di Etruscologia e quelli sull'Italia moderna.

Ma ciò che importa è che al di sopra di ogni specializzazione regnino il calore e la vita che sono propri della migliore cultura italiana.

Valerio Mariani

SULL'INTELLIGENZA SPAGNOLA D'OGGI

3.

L'entità dell'emigrazione ha — diciamo così — decongestionato le cattedre dei dodici atenei della penisola. Automaticamente, dato il gran numero di deputati di sinistra o centro sinistra, i Negrin, De Los Rios, Gabriel Franco, Zulueta, Imenez-Azua, Vinuales, a un tempo universitari degli emigrati al Messico o a Parigi. Emigrati sono altresì Americo Castro, Alberti ecc. Altri, come Marañon sono stati sottoposti a moratorie e quarantene, o come Ortega si è posto in congedo illimitato. Garcia Morente, già decano di Madrid, vestì l'abito talare e Zubiri lo ha svestito. E la generazione nuova non riproduce nè ristampa la vecchia nello stile di vita. Quelli di un tempo erano, i più, europeisti, e sopratutto problematici, critici insaziabili, disperati, testimoni d'una inevitabile Apocalissi. Professavano globalmente un atteggiamento d'implacabile impercritica. I nuovi si segnalano, invece per l'entusiasmo tradizionalista. Ed altresì per una incessante febbre di espansiva organizzazione. Si è costituito a Madrid un *Consèjo superior de investigaziones cientificas*, si è formato un vasto *Instituto de estudios politicos*, mirabilmente diretto da J. Conde, si stampano riviste e archivi dai maestosi apparati bibliografici, gli studi politici, filologic, di studi ibero-americani, riviste di gran lusso come *Clavileño* e *Mundo Hispanico*. Oggi in Spagna si stampa e si reimprime. Pullulano riviste di gruppi e miscellanee erudite in proporzioni vertiginose. Il relativo isolamento li ha costretti alla originalità. O quanto meno li ha salvaguardati da quella pedissequa servilità verso le mode forestiere a cui si brucia tanto incenso da noi.

•

Certo la classe intellettuale di oggi non somiglia all'antica. Non più *tertulias*, non più addensamenti nei caffè e nei corridoi delle *Cortes*, non più sperperi d'eloquenza in banchetti interminabili. I nuovi intellettuali sono poeti, professori, liberi scrittori, ma anche funzionari, organizzatori, delegati governativi in maggior patre motorizzati. Viaggiano incessantemente in Europa e in America, conducono una *troupe* di balli popolari o prendono la parola in un congresso di operazioni ispano-americana. Non gareggiano più in battute corrosive e in paradossi. Tutta gente che non si attarda più in evocazioni, che non colleziona più giochi di parole, che impugna vaste cartelle zeppe di documenti, che ha fretta, che disimpegna varie mansioni. Dopo avere sopravissuto più a lungo che altrove, l'ozio romantico e pittoresco è finalmente deceduto anche qui.

I giovani — ed anche i non giovani — avvertono la necessità di optare. Caratteristica dell'intelligenza spagnola è la sua tensione volontaria, la sua mancanza di titubanza. Pensare significa agire e indirizzare la propria condotta. Ne deriva l'adozione istantanea, che fuga le nebulosità problematiche. C'è chi si lancia impetuosamente alla pianificazione di una restaurazione integrale fondata nell'ordine cattolico-monarchico: e in questo settore brilla la coerenza di Rafael Calvo Serrer, direttore della rivista *Arbor*. La trinità di Calvo Serrer si chiama Balmes, Donoso Cortes, Menendez, Pelayo: alla gogna i krausisti, i germanizzati e gli europeizzati! J. Conde e le varie riviste aggregate al suo *Instituto* rivendicano in senso sindacale ed economico l'eredità politica di José Antonio Primo de Rivera: è quanto dire che si preoccupano soprattutto delle strutture giuridico-sociali e dei problemi dell'economia e sociologia moderna. E si guarda sopratutto all'*Ispano-America* diretto da Alfredo Sanches Bella e Leopoldo Panero, nella *Avenida De Los Reyes Católicos* sorge la maestosa facciata di un grande istituto Ibero-Americano. L'iniziativa è stata, fra tutte, provvidenziale. La grottesca ostentazione di mode francesi, pullulante sopratutto in Argentina, aveva convertito l'Atlantico in una immensa muraglia — se pure una muraglia di acqua — tra la Spagna europea e quelle di Oltre Oceano. Bizze e puntigli, rancori e odi politici — nei primi decenni dalla loro fondazione quelle Repubbliche covavano un'aspra intolleranza verso la Nazione colonizzatrice — opponevano la nuova Spagna alla vecchia. Anzi il protocollo, il fasto, la pompa spagnola erano oggetto di acrimoniose caricature o addirittura di vituperio. La potenza Oceanica di Madrid essendo morta a Cuba, le affinità si sono gradualmente sviluppate. Oggi nell'America del Sud non si abbominano più Cortes e Pizzarro nè si commemora più Bolivar in odio alla Spagna. Una progressiva solidarietà è subentrata alla tensione ormai superata.

(Fine)

Lorenzo Giusso

● Nel primo semestre dell'anno in corso il Sottocomitato studentesco della « Dante » di *Ancona* ha organizzato sette gite sociali in varie località delle Marche. Oltre i consueti incontri culturali tra gli studenti delle scuole cittadine, il Sottocomitato ha organizzato proiezioni di documentari e visite a importanti stabilimenti e Uffici pubblici della città.

IL TEATRO IN RUSSIA

Sei anni fa gli autori di teatro sovietici vennero invitati, in termini non equivoci, a scrivere più commedie di vita contemporanea. La mozione sul repertorio teatrale approvata nel 1946 dal Comitato Centrale del partito comunista stabiliva che ciascun teatro doveva mettere in scena almeno due o tre commedie di questo genere all'anno. Nell'aprile scorso, un articolo della Pravda ha rivelato però che neppure quel minimo è stato raggiunto, e che durante tutto l'anno precedente non si era scritta una sola commedia degna del premio Stalin di prima o di seconda classe.

La preoccupazione degli organi del partito per questa deficienza nel campo drammatico appare legittima, quando si pensi all'importanza annessa al teatro come mezzo di "educazione comunista". Nel 1932, un rapporto indirizzato al Comitato preposto alla riorganizzazione del settore letterario notava che il Teatro era "la forma d'arte più democratica e più accessibile alle masse". « In effetti, continuava il rapporto, è assai più facile per un lavoro drammatico raggiungere lo spettatore, commuoverlo, eccitarlo, contribuendo alla sua educazione di quel che non sia per un romanzo, per quanto ben scritto. Mentre un'opera letteraria viene letta da diecine, o magari da centinaia di migliaia di persone, la commedia, grazie alla vasta rete dei teatri e alle innumerevoli repliche, raggiunge milioni di spettatori ».

Nel 1941 c'erano, nell'Unione Sovietica, 926 teatri, di fronte ai 150 circa di prima della rivoluzione. Ma non ci sono soltanto i teatri "professionali". Per avere un'idea della diffusione dell'attività drammatica nell'URSS, basta leggere la relazione tenuta nel 1949 da Sofronov a un congresso degli Scrittori Sovietici, in cui si parlava di 10.000 compagnie di attori dilettanti attive nelle fabbriche e nei circoli ricreativi di tutto il paese.

L'abbondanza delle richieste favorisce i commediografi; lo stesso si dica per l'alto livello delle interpretazioni e degli allestimenti scenici ad opera di compagnie ben affiatate, e ricche di una lunga tradizione, secondo quanto testimoniano molti osservatori imparziali. Cosa dunque impedisce agli autori di scrivere delle buone commedie? La Pravda crede che sia l'incapacità di dar corpo, nel dramma, a un vero contrasto: incapacità favorita dai critici i quali pensano che la vita possa esser dipinta con "toni alla saccarina", dato che nella società sovietica tutti i maggiori contrasti son stati risolti, e resta ben poco da criticare.

Ma al commediografo non si chiede di porre alla base dei suoi drammi una critica della società sovietica. Un esempio gioverà ad illuminare le difficoltà che, a questo riguardo, egli trova sul suo cammino. Tre anni fa Sofronov, autore di teatro fra i principali, scrisse una commedia, intitolata "La carriera di Beketov", in cui c'era effettivamente un "contrasto": ma era un contrasto di tipo sbagliato, per cui il lavoro subì critiche severe, e lo scrittore dovette ammettere il suo errore. Nella commedia il personaggio "negativo", Beketov, manovrando con molta abilità, riesce a farsi nominare direttore d'una fabbrica al posto del suo amico Privalov: e ci riesce approfittando di certi difetti dei trattori prodotti in massa sotto la direzione di questi. Beketov, in un momento critico, si dà malato, e scrive al Ministro delle lettere anonime contro l'amico. Privalov, l'eroe "positivo", non è capace d'organizzare nella fabbrica una critica efficace, nè sa fare affidamento sulla collaborazione dei suoi operai; invece nutre la massima fiducia per Beketov, che considera suo braccio destro, tanto che quando questi viene promosso al suo posto, Privalov accetta la cosa come perfettamente naturale.

Fin qui sembra che Beketov se la sia cavata nel migliore dei modi. Ma l'autore vuole una commedia ottimistica, in cui si dimostri che i crimini di Beketov non rendono, e che il diritto trionfa; e in questo, il commediografo è d'accordo con la Pravda e con la critica sovietica in genere. Come risolve, dunque, la situazione? Facendo lasciare in giro da Beketov le brutte copie delle lettere anonime scritte da lui contro Privalov. Ora, non solo questa trovata non corrisponde al carattere del protagonista, prudentissimo e calcolatore; ma è per puro caso che le copie vengono scoperte, permettendo al Ministero, subito informato, di intervenire come un deus ex-machina e di mettere ogni cosa a posto.

E' su questo finale che si sono appuntati, soprattutto, i fulmini della critica ufficiale. La virtù sovietica deve trionfare, ma non per accidente: deve trionfare perchè il sistema sovietico e l'eroe sovietico sono più forti degli "elementi del passato". Privalov, nella commedia, è debole: la giustizia si fa strada per un caso fortunato. L'eroe negativo, per quanto messo in rilievo, non deve mai essere il personaggio dominante: è all'eroe positivo, che tocca "dirigere e risolvere il conflitto", poichè egli ha, a suo vantaggio, la partiinost, (la visione marxista delle cose, e l'aderenza alla linea del partito), oltre alla fede nelle capacità critiche degli uomini e delle donne che lavorano insieme a lui. La commedia del Sofronov era dominata da Beketov; Privalov appariva una nullità. Passi, se gli operai della fabbrica avessero avuto una qualche parte nell'ottimistico finale; invece, niente.

Sofronov, dunque, riscrisse la commedia, e la ripresentò al famoso teatro "Maly" di Mosca; ma il lavoro venne rifiutato. L'autore l'aveva completamente "svirilizzato", abolendo il tema negativo e togliendo ogni serietà al "contrasto". Ilyinsky, uno degli attori di quel teatro, notò che Sofronov aveva frainteso le critiche della stampa di partito: lo sbaglio non era nel tema — perchè non prendersela cogli arrivisti? — ma nell'impostazione.

Qui appunto sta il difficile: l'impostazione, il "senso delle proporzioni" nelle critiche. Scrivendo, l'estate scorsa, in "Teatro", un altro attore notava che alla timidezza degli autori in fatto di critiche bisognava attribuire il fallimento di certe commedie date al Teatro della Satira. Taluni scrittori, e di primo piano, come Leonid Leonov, Ehrenburg, Romashov, Fayko e Shkvarkin, sembrano aver rinunciato completamente ai lavori satirici; e tre commediografi, fra cui Surov, hanno restituito recentemente gli anticipi in contanti ricevuti dal Teatro suddetto, non sentendosi in grado di tener fede agli impegni.

Si incoraggiano gli autori a leggere le loro opere in pubblico, prima che esse vengano messe in scena; ma non sempre le critiche trovano ascolto. Tempo fa Surov lesse agli operai di uno stabilimento tessile di Mosca la sua commedia "Alba su Mosca" (che sta avendo ora un grande successo nella capitale); gli operai criticarono l'eroina del dramma, direttrice d'una impresa simile alla loro, e i personaggi-lavoratori. Successivamente, 37 degli operai in questione firmarono una lettera diretta al loro organo sindacale, in cui si diceva che Surov, aveva promesso di tornare e di rivedere il lavoro insieme alla filodrammatica della fabbrica; ma, finiva la lettera, "non l'abbiamo più visto".

Tutto questo, naturalmente, non significa che dopo la guerra i commediografi sovietici non abbiano prodotto niente di "visibile": ci sono stati vari lavori di Virta, Sofronov, Surov, Korneychuk, e altri, che hanno offerto materia di riflessione, o di qualche sana risata. Ma in ultima analisi, sono gli spettatori delle fabbriche e degli uffici che determinano il successo o il fallimento delle opere di teatro sovietiche. Se nel repertorio dell'anno scorso mancavano le "due commedie di vita contemporanea per ogni teatro", è perchè il pubblico ha fatto sentire la sua influenza non mandando a vedere, in passato, i lavori che non soddisfacevano le sue esigenze. Tutto il problema della forma artistica è stato messo in luce dalla carenza del teatro drammatico e dall'insofferenza degli spettatori per opere artisticamente mediocri. I "formalisti" sono spariti dalla scena; ma il problema della forma rimane. Va bene aver qualcosa da dire; ma se il dramma deve servire agli scopi dell' "educazione comunista", bisogna che esso agisca per mezzo di immagini vitali, convincenti. Per questo la Pravda ha condannato la "retorica", la "verbosità", la "sciatteria stilistica", facendosi paladina di un' "arte che ritragga validamente contraddizioni e caratteri vivi", "premessa indispensabile" a un miglioramento della produzione drammatica.

L'intervento della Pravda ha sollevato tutta la questione degli abusi sociali nell'Unione Sovietica, e della critica aperta nei loro confronti; ha riconosciuto che l'arte drammatica non può esistere se non ha la possibilità di esprimersi francamente in materia. E' poco probabile che questa presa di posizione abbia effetti sensibili a breve scadenza; ma è interessante che la questione sia balzata d'un tratto in primo piano, e che l'arte teatrale sia stata posta all'ordine del giorno come problema di particolare urgenza.

Eric Hartley

● A bordo della Motonave « Andrea Doria » ha avuto luogo, recentemente, la consegna della prima delle venti bibliotechine di bordo, destinate alla Presidenza della « Dante Alighieri » ai piroscafi adibiti al trasporto dei nostri emigranti. Sull'« Andrea Doria » la consegna dei volumi è stata fatta al Comandante Calimai dal Vice-Presidente della Società, prof. Torquato Carlo Giannini, alla presenza di numerosi ufficiali e di una folta pubblico.

Formazione
letteraria del Pascoli

E' opinione diffusa che Pascoli sia giunto tardi alla poesia. Le « Myricae », che rappresentano il primo tentativo di definire un proprio mondo lirico, sono state pubblicate quando l'autore aveva trentacinque anni. Questo ritardo i critici hanno inteso giustificarlo con ragioni biografiche, individuando nella perplessità intima e nell'infelicità morale di un adolescenza che non sapeva rassegnarsi a un destino di malvagità umana e di lutti familiari, una serie di condizioni sfavorevoli all'esercizio sereno della poesia. Solo raramente, nel silenzio di quegli anni giovanili, si è intravisto un lavoro segreto e schivo, ma costante. Qualche indicazione in questo senso è stata offerta dal Cecchi, dallo Zacchetti, dalla [illegible], dal Momigliano anche e dal [illegible]. Ma su tutto il periodo che precede le « Myricae », continua a gravare il giudizio del Borgese, secondo il quale una maturità pascoliana non poteva aversi finchè continuava a brillare l'astro Carducci. Questo giudizio, è riuscito dannoso agli studi sul primo Pascoli, in quanto ha legittimato la tendenza a sottovalutare, per gli anni dal 1869 al 1887, una fase di ricerche e di assestamento, tutta una zona di singolare perplessità letteraria (oltre che psicologica), di incertezza culturale, di battaglie di idee e finalità artistiche, perseguite in opposti campi.

Ora, per restituire la giusta prospettiva, occorre una lettura sistematica della attività giovanile. Solo una lettura del genere può reggere il convincimento che, fondamentali per la valutazione di tutta la poesia pascoliana, sono appunto la collocazione storica e l'esame puntuale del processo formativo che approda alle « Myricae ». Se non che una simile lettura è ritardata dalla mancanza dei documenti poetici necessari. Le « Poesie Varie », non raccolte dal Pascoli, e pubblicate dalla sorella Maria nelle due edizioni del 1912 e del 1925, non contengono affatto il corpus completo delle estravaganti. Lo studioso che si proponga l'assunto dell'elaborazione lirica pascoliana, deve innanzitutto realizzare per proprio conto la raccolta completa delle prime composizioni, rintracciandole sui giornali, sugli opuscoli, sulle riviste del tempo. E insieme alla raccolta, deve provvedere a ricostruire l'ambiente letterario in cui si è formata la poesia giovanile del Pascoli. Una serie di problemi impegnativi. E che sono stati felicemente affrontati da Giorgio Petrocchi nel saggio: « La formazione letteraria di Giovanni Pascoli » (n. 2 della Collana « Saggi di letteratura italiana diretti da Umberto Bosco », Le Monnier, 1953). Una analisi minuta e quasi sempre convincente della produzione che precede le « Myricae », condotta sulla base delle « Varie » e di un folto gruppo di poesie degli anni 1869-87 (riportate in « Appendice ») e una sicura conoscenza dell'ambiente culturale, politico, morale in cui il poeta ha lavorato, hanno consentito al Petrocchi importanti chiarificazioni.

Un primo rilievo riguarda il « carduccianesimo » di Pascoli. Se nella canzone « In morte di Alessandro Morri » sono presenti il diletto fantastico di Prati e Panzacchi e il gusto macabro caro alla Scapigliatura; in « Voci esteriori », il mito che si leva sul paesaggio, il compiacimento di un naturalismo pagano, il ritmo stesso della strofe saffica conducono alle « Barbarie ». Da un incontro con la poesia politica del Carducci, a cui Pascoli aggiunge una caldo ambizione palingenetica, nasce « Fantasmagoria ». Quando poi escono le liriche storiche delle « Rime Nuove », Pascoli tenta di ripetere l'affresco medievale di « Faida di comune » nelle letterarie quartine del suo « Ghino di Tacco ». Ma perchè la poesia carducciana possa essere intimamente assimilata, sarà necessario la mediazione di Severino Ferrari. E' questo uno dei più felici interventi critici del Petrocchi, in quanto permette di sviluppare — nel senso di una precisazione sottilmente individuante e orientata a una coincidenza di ricerche sul terreno carducciano —, gli accenni di Serra, l'avvertenza crociana, i giudizi accorti di De Robertis e Petrini, sul raffronto Pascoli-Ferrari. Con l'esempio di « Bordatini », Severino mostra a Pascoli quanto più feconda possa essere un'altra direzione della lirica poetica carducciana, « quella che il maestro, con energica vocazione della lieta armonia delle cose dell'universo, aveva espresso in liriche di minore proporzione costruttiva, ma di fremente, schietto amore per le suggestioni naturali. « Mattutino » e « Notturno », oppure « Traversando la Maremma toscana », oppure « Rosa e fanciulla », dove si discopre l'intima forza delle cose e se ne percepiscono con raffinata sottigliezza i contorni e i colori ».

Quando Pascoli avrà compreso la possibilità di sviluppo di questi motivi, scriverà la sua prima lirica di qualche elevatezza artistica, « Romagna » (una delle pochissime salvate, in « Myricae »). Pascoli dunque, nelle poesie giovanili, e S. Ferrari anche in quelle della maturità, muovono dall'intuizione carducciana di una forza vitale dell'universo. Ma il loro ritemprarsi nella sanità e nella bellezza della natura, serba qualcosa di indistinto e oscillante che fa pensare

Continua in 5a col.

Renato Bertacchini

VETRINETTA

TOLSTÒJ, *Racconti*, a cura di Agostino Villa, voll. I e II, Torino, Einaudi.

Con ritmo mirabile Einaudi persegue la pubblicazione di un tutto Tolstòj, arricchitosi, in meno di due anni, delle 1700 pagine di questi *Racconti*, comprendenti alcuni dei romanzi cosiddetti minori. Il merito generico è sopravanzato da quello specifico, di permettere al lettore italiano utili riflessioni sulla realtà e i destini di un popolo profondamente studiato e capito dal suo massimo poeta, in ciò che di reale o di possibile, di storico e di avveniristico offriva o prometteva in tempi tanto vicini. La riflessione più grata che affiora da ognuna di queste opere od operette, è che la Santa Russia non può essere cambiata quanto si potrebbe credere in questo tempo d'incubi, e che le mete veramente necessarie additate dal Tolstòj non saranno sostituite nè ritardate dal presente travaglio, ma soltanto configurate umanamente, molto oltre ogni fantasia, dopo le sofferenze morali di cui proprio Tolstòj, meglio di ogni altro se non prima fra tutti, esaltava il potere costruttivo e catartico. Amare anche la Russia, è un'ovvia tendenza dello spirito cristiano (l'avvertimento assistato di Marshall: che molti cattolici debbano prima diventare cristiani, non ci suona affatto inutile) e non sapremmo come avvicinarla meglio, e quindi amarla di più, se non sull'universale realtà dei suoi massimi interpreti, quelli appunto che colgono l'eterno, e annullano la deformazione del contingente.

Si apprende anche, da siffatte letture, che tutti i popoli di civiltà cristiana sono molto simili, come portatori di un medesimo Vangelo e ricettivi di uno stesso linguaggio; si apprende che il male è un fatto prima individuale che sociale, e non certo prerogativa di una stirpe; si impara che anche il bene non è una conquista politica, ma forse un deposito collettivo quando si sappia adunarlo e conservarlo come apporto dei singoli, e poi come tesoro della comunità.

Pagine, insomma, che dànno profondo conforto, ed anzi incrollabile fede nel domani. Non si tratta, nemmeno sul piano estetico e poetico, di un Tolstòj veramente minore. L'autobiografismo della trilogia *Infanzia, Adolescenza, Giovinezza* (I vol.) è, poeticamente, tra i più alti e maturi, in un secolo che ne ha dati esempi insigni. La scelta dai *Quattro Libri di Lettura* (II vol., ma perchè non compiere lo sforzo, e darceli tutti?), è pur sufficiente, come esperienza pedagogica, ad inserirsi tra i massimi sforzi costruttivi di un pensatore che intende riedificare dalle basi, ciò che demolisce con una critica esente da livori, ma spietata per la verità che la dirige.

E nei *Cosacchi* (I vol.), un capolavoro assoluto, non si afferma forse che è inutile perseguire equilibrio e felicità, se si credono prodotti dall'adesione a una morale convenzionale, che non sia perenne riconquista *ab intus*? Onde respingiamo l'invenzione di un Tolstòj pessimista (pessimista sì, ma in quanto cristiano, e nei limiti ben noti), che dichiarerebbe insolubile il problema morale mentre a noi sembra che egli lotti contro una società, per pigrizia ed altro incline a oggettivare nei codici giuridici e religiosi, la moralità. Perplesso, se mai, circa l'esito della lotta sociale, ma non circa l'obbiettivo da raggiungere singolarmente, Tolstòj etico fa pensare al dinamismo della corrente elettrica alternata: un perpetuo collegamento tra soggetto e oggetto, pena lo spegnersi della luce interiore, alla minima interruzione.

La filologia e la curiosità troveranno il dono di alcune *primizie*: *Mattinata di un proprietario di terre* (I. vol.), *Idillio della vita dei campi, Incontro all'accampamento*, secondo e terzo frammento dei *Decabristi* (II vol), tutte opere mai tradotte in italiano. E, nelle fatali discordanze di tono e livelli, anche il II vol. contiene un capolavoro dei massimi tolstoiani: la *Felicità familiare*. *Guerra e pace*, la *Karénina, Resurrezione*, i risultati più noti, se non sempre più alti, della poetica di Tolstòj, hanno le loro premesse (e talvolta finanche il superamento) in questi organici zibaldoni, che il Villa ha ordinato e tradotto: ordinato, secondo buon senso e verosimiglianza (se non assoluta verità) cronologica; tradotto, non potremmo dire se fedelmente e rettamente, ma certo in una prosa piana e perspicua, e spesso partecipe di quella forza genuina, quasi di prima mano, che dà il buon possesso della lingua in cui si traduce.

P. E.

MARIO FUBINI, *Vittorio Alfieri*, Firenze, Sansoni.

Nella *Biblioteca Sansoniana Critica* (XVI), compare questo magistrale studio del Fubini, che è poi la seconda edizione riveduta e corretta di un'opera già nota dal '37. Il pensiero e la tragedia dell'astigiano sono analizzati secondo idee o intuizioni che il Fubini aveva affermato in studi parziali, e fin dal tempo in cui si era occupato del Racine e del Foscolo. L'uomo Alfieri aveva conseguito una giusta estimazione, si può dire, da sempre; non altrettanto giusta appariva al Fubini la valutazione del poeta; da ciò il bisogno di condurre gli studi propri e quelli degli altri, con un meditato e particolareggiato riesame di tutta l'opera alfieriana. La novità del Fubini, che modestamente esclude di essere annunciatore di « scoperte », è nell'attenta dimostrazione di assunti critici fino ad oggi comunemente accettati ma non sempre documentati. Imponendo a se stesso una puntuale indagine sui momenti creativi e sulla realtà poetica dell'Alfieri, il Fubini ci permette un rigoroso controllo della presente condizione critica, che non mancherà di suggerire altri avviamenti e aperture. Le note bibliografiche dell'edizione del '37 sono state aggiornate, e con esse la fitta discussione filologica, filosofica, estetica. L'opera è divisa in due parti: la prima è dedicata al *pensiero* dell'A., in tre capitoli concernenti il « Pessimismo alfieriano », « Il politico », « Il poeta »; la seconda è dedicata all'analisi di tutto il teatro (nove capitoli).

P. E.

NESKETH PEARSON, *La vita di Oscar Wilde*, Milano, Rizzoli.

Quante sciocchezze — i soliti ciarlatani delle « vite romanzate » — si sono scritte intorno alla singolare vita di Oscar Wilde. Ecco perchè consigliamo cordialmente questo folto libro sulla vita del Pearson. Egli ha saputo mantenersi nel difficile terreno dell'obiettività. Ha studiato tutte le fonti, ha interrogato i superstiti testimoni. Una affettuosa fatica di ben quarantanni.

Oscar Wilde balza vivo da queste 370 pagine, che si leggono con piacere perchè sfavillanti di paradossi e di aneddoti, quasi tutti inediti. Il dramma del processo, l'iniquità del carcere, il doloroso sopravvivere dell'uomo all'artista, sono descritti in pagine attente e commosse.

L'autore ebbe l'idea di scrivere questo libro nel 1945. Ne parlò a Bernard Shaw: « La mia opinione è molto precisa: rinunciatevi — gli rispose il terribile vecchio —; la nuova edizione dell'opera di Frank Harris, riveduta da Lord Alfred Douglas che l'ha migliorata, e con una prefazione mia molto completa, non ha avuto, per quanto sappia, molto successo, e certo non tale da incoraggiare un editore a cimentarsi con un'altra biografia. Harris, Ransome e Sherard hanno esaurito questo campo ». Pearson non si lasciò intimorire dal Shaw. E portò a termine il suo lavoro per il quale aveva adunato prezioso materiale da molti anni. E disse all'originalissimo Bernard che nessuno aveva tentato di ricostruire Wilde come un grande personaggio; che troppo si era badato alla sua tragica storia e troppo poco alla sua deliziosa personalità; che si proponeva di trarlo dalle nebbie della patologia per metterlo nella luce della commedia e di riaffermare la vera prospettiva della sua vita, di far rivivere il conversatore, non il condannato. — E c'è riuscito.

In fondo al volume c'è una bibliografia (che qua e là mi pare incerta nelle date).

Titolo originale dell'opera: *The Life of Oscar Wilde*. Tradusse Ugo Dettore.

CARLO MARTINI

WOLFGANG GOETHE, *Faust*, Torino, Einaudi.

Nell'*Universale* (n. 16), il primo *Faust* tradotto da Giovita Scalvini. Uno stupore, per chi non lo avesse già conosciuto. Anzichè onusta di muffe o di caratteristiche ottocentesche, questa traduzione appare patinata da quei depositi del tempo che sempre abbelliscono le opere classiche. La grande poesia, irriducibile alla piattitudine del parlato contemporaneo (ne avran vista, i contemporanei, anche nella traduzione scalviniana) è ormai impossibile dirlo, si giova di certa aulicità, a torto derisa dai fanatici della scorrevolezza linguaiola. Abbandonati gli alti livelli, è giusto che se ne rifiuti lo stile caratteristico; ma è anche giusto che lo si pretenda di nuovo, ogniqualvolta il tema lo richieda. Si veda poi quanta poesia vibri nei versi, e quanta, secondo la sensibilità moderna, ne salvi anche la traduzione prosastica dello Scalvini.

P. E.

EURIALO DE MICHELIS, *Narratori antinarratori*, Firenze, Nuova Italia.

Pea, Fracchia, Morselli, Cecchi, Bacchelli, Bontempelli, Palazzeschi sono gli autori centrati da questi saggi, il cui fine storico-estetico è la qualificazione espressa dal titolo, e l'accertamento di un'età poetica di caratteristiche ormai tanto precise, da richiedere un capitolo ben decantato in ogni storia della nostra letteratura. Contributo prezioso alla decantazione, questo del De Michelis, per tanti anni critico sagace, poeta e narratore. La lotta aperta tra « frammento » e « romanzo » l'alternante seduzione di questo o quel *genere* su spiriti dibattuti fra così diversa creatività, il trionfo della prosa critico-lirica attraverso un Cecchi la convertibilità di un Palazzeschi, la coerenza di Bontempelli... costituiscono i temi di un'indagine che merita, e avrà, più precisa segnalazione. Al « protomartire e annunziatore del nuovo *romanzo* », al Tozzi, De Michelis aveva dedicato un libro ov'era in seme l'odierna fiorita: una coerenza critica, e un impegno duraturo che, non dubitiamo, daranno altri frutti.

V. E.

SILVIO D'AMICO, *Palcoscenico del Dopoguerra*, II (1949 - 1952), Torino, R. A. I.

Le doti di equilibrio, la vivacità, la ricchezza d'informazione di queste rassegne radiofoniche, sono già state da noi segnalate a proposito del I volume. Diamo dunque un semplice avviso della pubblicazione di questo secondo, ricchissimo (pagg. 396), comprendente quattro critiche a rappresentazioni di classici greci, cinquantaquattro ad autori italiani (dal Caro, al Goldoni, all'Alfieri, ai moderni: Alvaro-Viola), ventuna ad autori franco-belgi (Anouilh-Vanderberghe), dodici ad inglesi e irlandesi (Eliot-Valency), tre a tedeschi (Brecht e Büchner), uno allo spagnolo Del Valle Inclán, al russo Cechov, al ceco Kafka, quattro ad Ibsen, dieci ad americani (Maxwell-Williams), due al teatro ebraico di Bar e Zweig. Il volume è opportunamente dotato di un indice generale dei nomi.

V. L.

GIOVANNI CALENDOLI, *Film 1952*, Roma, Ateneo.

Nel campo fin troppo vasto della pubblicistica critica cinematografica, questo libretto del Calendoli si distingue per serietà d'intenti ed unità d'indagine. L'accento è posto sulla ragione estetica del film (su di essa, Calendoli ci promette un saggio particolare e appropriato), ma non è chi non veda che, nel campo avventuroso e caotico del cinema, anche la semplice esigenza estetica, implica un fatto di moralità.

Quattro capitoli, tre indici. Il film italiano e straniero, i registi, gli attori, le opere degne d'entrare nella storia del cinema, hanno nei capitoli corrispondenti una trattazione saggistica che supera felicemente l'occasione giornalistica e contingente, e giustifica la raccolta.

V. E.

SHAKESPEARE, *Coriolano, La Tempesta*, Torino, Einaudi.

Con le odierne traduzioni (voll. 51 e 52 della « Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria »), Cesare Vico Lodovici si avvia al compimento del suo orgoglioso e meditato disegno di un tutto Shakespeare teatrale. Se non erriamo, le tappe progressive sono state, fino ad oggi: *Romeo e Giulietta* ('50, vol. 15), *Giulio Cesare* ('50-17), *Troilo e Cressidra* ('50-27), *La bisbetica domata* ('52-28), *Macbeth* ('51-35), *Come vi piace* ('52-44), *Enrico IV* ('52-45), *Antonio e Cleopatra* ('52-47), così che, con il *Coriolano* e *La tempesta*, assommano a dieci le belle fatiche dell'illustre commediografo. Di esse, è già stato accertato il merito fondamentale sulla ricerca e nella resa di una battuta teatrale che consenta una miglior comunicazione tra Shakespeare italiano da una parte, e l'attore e lo spettatore moderno, dall'altra. L'intuizione del teatrante e l'esperienza del creatore hanno anche, qua e là, presieduto alla scelta felice e alla garbata offerta di soluzioni, quando si presentavano i numerosi e difficili problemi di filologia, o le frequenti contraddizioni della tradizione shakespeariana.

V. C.

Formazione
letteraria del Pascoli

Continuazione dalla 1a col.

al modi del Prati e dell'Aleardi. Per il duplice atteggiarsi della poesia pratiana, compiacimento verso cupe tonalità di mistero e arioso procedere di affresco paesistico, il giovane Pascoli subisce l'influsso di « Psiche » ed Iside ». Ancora dal Prati apprende il gusto per le piccole cose del creato, quel rendere umano ogni aspetto della natura, canti di uccelli, colori delle stagioni, suoni di tempeste, note inconfondibili di « Myricae » e dei « Canti di Castelvecchio ». Quel che di fluttuante e vago rimane nelle immagini, proviene invece dall'Aleardi.

L'evitare la realtà per rifugiarsi nel sogno è la testimonianza più palese dell'intervento aleardiano. « Dagli stagni gialli », una poesia d'argomento romano, che risale al 1882, consente appunto di osservare la confluenza della lezione dell'Aleardi (una lezione di « reverie » poetica che insegue a ritroso la fuga dei secoli) con l'attualismo della rievocazione storica carducciana. Accanto alle influenze di Prati e Aleardi, quelle della Scapigliatura. Se il macabro della prima Scapigliatura è presto respinto, attraverso i « Postuma », dei quali sa scegliere il meglio in quei lamenti di un'affranta meditazione su ricordi di amori lontani e perduti, — della seconda Scapigliatura, ricca di sensi espressivi, raffinata ed elegiaca, Pascoli subisce un influsso più duraturo. E davvero non si comprende come non dovesse veder rispecchiato il proprio amore ad una vita semplice e affettuosa nelle « Memorie » del Praga, nelle « vispe vecchierelle » di « Due conoscenze », in quel lindo acquarello che è « Nevicata ».

Il Praga dunque, e in parte il Bettelonl (in qualche rapida effusione, nel rammarico di non aver moglie e famiglia) agevolano la strada a Pascoli, non meno fruttuosamente della mediazione di Severino tra Carducci e il tardo romanticismo. Questi i rapporti della letteratura italiana del tempo con la formazione letteraria del Pascoli. Esaminati i quali, resterebbe al Petrocchi da vedere, sulla stessa, gli influssi della poesia straniera ottocentesca. La ricerca però non si pone, dato che la possibilità di stabilire punti di contatto del Pascoli con i contemporanei francesi e inglesi, quasi non esiste, per il periodo giovanile. Se si esclude l'importanza che, fin da principio, ha avuto la lettura di Poe. Il Petrocchi, molto opportunamente, riporta una traduzione del « Corvo », incompleta, cui il Pascoli ha dato il titolo di « Tenebre ». La traduzione è significativa in quanto la voce del Poe (quella voce che sa così bene inseguire le vie del sogno e del terrore) richiama Pascoli alla necessità « che il sogno viva e s'alimenti all'interno della coscienza, a contatto con le più segrete aspirazioni dell'anima, pronta a cogliere gli intimi trasalimenti dello spirito » (dietro i dettami della lezione aleardiana, il sogno invece rischiava di divenire mera oggettivazione di immagini letterarie).

Al termine di un'indagine sugli elementi della formazione letteraria pascoliana si attenderebbe forse l'enunciazione di una formula riassuntiva di una poesia e di una poetica giovanili. Ma nel caso concreto, non pare al Petrocchi (e noi consentiamo) possa giovare una valutazione conclusiva. Il Pascoli giovane sperimenta esercizi della più varia specie, usa testi talvolta lontanissimi l'uno dall'altro (come Carducci e Poe), oscilla continuamente tra ideali e finalità artistiche diverse. Solo quando il materiale formativo sarà del tutto assorbito (e se si vuole una data, si prenda il 1880, l'anno de « I gattici »), Pascoli saprà valersi di un accento nuovo. E condurci, con « I puffini dell'Adriatico », « I gattici », « Le femminelle », « Arano », nel cuore della « Myricae », cioè nel mezzo di un universo poetico interamente suo.

Renato Bertacchini

● La biblioteca della « Dante » di *Amsterdam* è stata inaugurata alla presenza di un folto e scelto pubblico con un discorso pronunciato dal Borgomastro della città, dott. Arn. J. d'Ailly. Il Console d'Italia, dott. Rocco Stani, prendendo successivamente la parola, ha portato agli intervenuti gli auguri del Governo italiano dicendosi lieto che ad Amsterdam la « Dante » abbia aperta una fonte di conoscenza della cultura italiana.

● Nel Teatro del liceo francese del *Cairo* il Comitato locale della « Dante » ha commemorato la scrittrice Armida Del Bianco Lusena. Dopo la commemorazione, tenuta dal prof. Giorgio Orvieto, è seguita una recita di alcune scene di lavori drammatici della scrittrice italiana.

● La « Dante » di *Francoforte*, oltre le conferenze sull'arte italiana, ha organizzato nei mesi estivi tre corsi di lingua e cultura italiana. Per il corso superiore sono stati letti e commentati alcuni canti del Purgatorio dantesco.

● Il « Gruppo degli amici delle arti figurative », fondato dalla « Dante » di *Verbania-Pallanza*, ha organizzato una « Mostra del ritratto della pittura lombarda dell'800 », che è stata visitata con successo da un folto pubblico e da numerose personalità.

● La « Dante » di *Fermo* ha promosso un breve ciclo di conferenze tenute dai proff.ri Sergio Zanotti, Marcello Seta e Danilo Angeletti. Una conferenza su Gerolamo Savanarola è stata tenuta dal padre Enrico Ravasenda. Proiezioni cinematografiche e interessanti gite culturali sono state inoltre organizzate dal Sottocomitato studentesco locale.

Direttore responsabile Pietro Barbieri

Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 41 - ROMA, 11 OTTOBRE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2100

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63004

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

I CONCORSI UNIVERSITARI

Pochi, penso, vorranno sostenere che l'attuale sistema per la scelta delle commissioni giudicatrici dei concorsi universitari sia perfetto, perchè le azioni deviatrici, che ne deformano i risultati, appaiono manifeste, anche a primo aspetto. La maggior parte dei professori, chiamati a designare col loro voto segreto i futuri giudici, non sono essi stessi pienamente in grado di fare la scelta più oculata e razionale, in quanto non conoscono a fondo le condizioni della materia in causa, ed il concreto valore comparativo dei suoi cultori, occupandosi di altre discipline, spesso assai diverse e lontane da quella a concorso. L'inconveniente è poi aggravato dall'abbinamento, nel voto, di Facoltà o Scuole, conservato malauguratamente nell'ordinamento attuale.

In tali condizioni i più dei votanti devono affidarsi, vuoi alla loro eventuale conoscenza personale di singoli eleggibili, vuoi alla generica « rinomanza » di costoro, ch'essi non sono in grado di controllare; quando non ricorrano al suggerimento, estemporaneo, di qualche collega, anche a costo di equivocare nella scheda. Ma, di solito, essi sogliono, *sic et simpliciter* dedurre da una delle famose « liste », che risalgono a qualche aspirante-commissario che si dà da fare, ad uno od a più dei candidati del concorso di maggiore « dinamismo », o a qualcuna di quelle « centrali elettorali », il cui agitarsi può apparire meno innocuo, quando si tratti di accaparrarsi un posto in Accademie o un premio letterario, ma è certo dannoso alla serietà degli studi, e quindi agli interessi collettivi, allorchè la « posta » sia una cattedra universitaria. Peggio, naturalmente, quando questi organi di propaganda siano in rapporto con gruppi politici, congreghe e sette, ossia con interessi nettamente extra-scientifici.

Nelle condizioni, e colle norme attuali, può dunque, non rade volte, risultare: che i giudici di un concorso siano praticamente imposti dai candidati più intraprendenti; che una « scuola », valorizzata da un'attiva e solidale propaganda, fruisca per anni di una supremazia non del tutto meritata; che senz'ombra di giustizia, e senza rapporto concreto col loro valore scientifico, alcuni dei concorrenti risultino *a priori* eliminati dalla cattedra (e dagli eventuali vantaggi professionali che possano derivarne), ed altri vincenti.

Per scansare l'una o l'altra delle cause perturbanti, si è, un tempo, limitato il voto, per la scelta dei commissari, ai soli titolari della materia in questione e di quelle più affini, per quanto i gradi di affinità non siano talora facilmente determinabili; oppure si è autorizzato il Ministro a scegliere, a sua discrezione, il collegio reale dei giudici, tra i nomi designati dalle votazioni: ma si tratta di rimedi parziali, non sempre equilibrati, e neppure innocui.

La premessa teorica, su cui si basa il sistema attuale, di un collegio prescelto di giudici, che, previa discussione, rediga la graduatoria dei candidati, poggia sulla presunzione che, dal dibattito fra « i più quotati » specialisti, debba, giocoforza, scaturire un giudizio affinato ed equo. Premessa, come tante altre, in gran parte illusoria, quando dalla teoria si passi ai fatti. E ciò perchè, non solo le votazioni, eseguite col criterio attuale, non assicurano per nulla la scelta esclusiva dei migliori giudici; ma anche perchè non dandosi sempre, tutti questi egregi prescelti, la identica pena di formarsi un giudizio personale, preciso e indipendente, esaminando a fondo i lavori di ognuno dei candidati, senza lasciarsi sopraffare dall'affetto per i propri allievi; nè essendo tutti forniti di adeguate capacità dialettiche, e della rigidezza necessaria per sostenere ad oltranza la tesi ritenuta giusta; nè dello spirito di umiltà indispensabile per lasciarsi convincere: quelle discussioni non poche volte finiscono, per sventura, in accapigliamenti, in compromessi, in adattamenti alchimistici, in sopravventi artificiosi dei gruppi più combattivi, in relazioni contrastanti, a tinte forzate, di maggioranza e di minoranza, in ritardi inverosimili dell'espletamento del concorso, in dimissioni e destituzioni, in annullamenti di risultati proposti, ecc.

D'altra parte non appaiono migliori alcuni altri sistemi, non basati sul giudizio di commissari specialisti eletti, già usati da noi, o tuttora seguiti all'estero. Poichè poco convincono, ad es.: *a*) la cooptazione, per parte dei membri della Facoltà, la cui cattedra è scoperta: appunto perchè, mancando in quella Facoltà il più competente, la scelta vien fatta ancora da una maggioranza di meno competenti, con o senza imbeccate dall'esterno; *b*) la designazione dei commissari da parte del Consiglio Superiore dell'Istruzione Universitaria, di cui potrà, al più e casualmente, essere membro *uno* specialista della disciplina in causa; *c*) la nomina dei giudici, o a dirittura dei docenti stessi, riservata al Ministro, che, non essendo onnisciente, e magari neppure uomo di scienza, dovrà accontentarsi, al più, di qualche suggeritore.

•

Eppure il bene della Scuola e quello della Scienza richiedono che siano eliminate, per quanto è possibile, tutte le deficienze più dannose: gli artifici propagandistici, agenti sui risultati dei concorsi; le imposizioni di persone o di gruppi; l'ingerenza di estranei alla specializzazione; i boicottamenti degli eleggibili; i giudizi troppo contingenti o sofisticati; il bando contro singole tendenze e scuole; le discussioni inutili e non sempre edificanti, e via dicendo. Eliminazione globale che si può, di massima, ottenere d'un tratto, ricorrendo al sistema ovvio, più spiccio, onesto, economico, e repellente da ogni « cabala », del *referendum*, esteso a tutti e ai soli insegnanti ordinari della materia a concorso: sistema già tentato nel 1901, e poi caduto per mancanza delle opportune norme che lo rendessero attuabile.

Basterebbe infatti che il Ministro, quando risultino vacanti una o più cattedre di una data disciplina, invitasse tutti i professori ordinari di essa a redigere ognuno (obbligatoriamente, assumendone la responsabilità con la sua firma, e con decoroso compenso) un giudizio motivato sui singoli concorrenti, disponendoli in una propria graduatoria di merito, senza casi *ex aequo*. Compito del Ministero sarebbe poi:

1) di pubblicare, *subito*, quelle relazioni nei loro testi integrali, firmati;

2) di dedurre dalle graduatorie individuali, unite alle singole relazioni, una graduatoria generale, in cui risulti primo chi ha ottenuto il maggior numero di designazioni come primo; secondo chi ha cumulato il successivo numero maggiore di voti come primo sommati con quelli come secondo; terzo chi ha ottenuto il successivo numero maggiore di voti di 1° e 2° cumulati con quelli come terzo, e via dicendo;

3) di nominare, ai singoli posti scoperti, a seconda dell'importanza delle sedi, i vari candidati, in ordine di graduatoria;

4) di limitare la validità della graduatoria stessa, ad es., ad un biennio, per gli eventuali spostamenti nel valore relativo dei candidati, che possono derivare dalla loro ulteriore operosità, e dall'immissione nella gara di nuovi elementi. Opportune disposizioni potrebbero poi rendere più efficiente il sistema:

1) l'obbligo del giudizio da parte dei professori ordinari, incluso nei doveri d'ufficio, fissati dal regolamento universitario;

2) l'invito agli studiosi, che aspirano a concorrere, di inviare man mano, e direttamente, le loro pubblicazioni ai titolari universitari delle loro materie, perchè ne possano prendere tempestiva e tranquilla visione;

3) la limitazione dell'eleggibilità ai primi tre della graduatoria, purchè abbiano ottenuto un prefissato numero limite di voti computabili;

4) l'uso della graduatoria dei vincenti, e dei « maturi », per il conferimento degli « incarichi » di quella disciplina;

5) l'estensione, del *referendum*, per le materie professate da meno di cinque ordinari, anche ai titolari della materia più affine, secondo tabelle prestabilite;

6) il permesso di permutare i posti assegnati, quando concorrano i consensi delle due facoltà, e dei due vincitori interessati;

7) il « ballottaggio », nel caso che due concorrenti risultino *ex aequo*, chiedendo ai giudicanti di derimere ulteriormente fra di essi.

Pour la bonne bouche mi si permetta una dichiarazione, per disilludere qualche arguto o malizioso lettore, che ponesse in rapporto diretto le proposte che precedono, con qualche episodio recente. Vero è che episodi recenti non mancano, come nel passato, per provare i difetti del sistema: ma il sottoscritto già era del parere attuale un trentennio addietro, come provano due suoi articoli, del 1924 (« Atene e Roma » p. 283 sgg.) e del 1925 (« Nuovo Giornale » di Firenze del 7 febbraio).

Luigi Pareti

SOMMARIO

LE DUE FILOLOGIE

ovvero la concreta cultura letteraria

Leggendo il grande romanzo *Doktor Faustus* di Thomas Mann, mi sono imbattuto in affermazioni così energiche e consapevoli della importanza educativa della cultura classica, in quanto trasmessa a noi dalla forma sensibile della percezione testuale e verbale col suo inscindibile contenuto, che dubito forte che alcun professore di filologia possa esserne altrettanto persuaso e sia capace, perciò, di portare ad altri una così convincente ed eloquente dimostrazione dell'utilità e fecondità della lettura dei poeti e scrittori antichi nell'ordine mentale e nella formazione dei giovani.

Gli è che la filologia di T. Mann è quella implicita e concreta, quel sacro impulso e fervore umanistico genuino che ci fa desiderare il testo di un autore classico per sentire e vedere e intendere, leggendolo, com'egli parlava e scriveva a tanta distanza di secoli, nell'identità del sentimento e del pensiero umano, che stringe mirabilmente gli uomini attraverso i millenni, mediante le manifestazioni più alte della spiritualità, cioè nella contemplazione del dolore e dell'amore, del destino civile dei popoli, delle azioni eroiche dei pochi e degli aneliti sovrumani al bene e al valore che si accendono nelle nature privilegiate a beneficio degli altri uomini.

L'altra filologia invece è la filologia tecnica, strumentale, analitica che si può chiamare «delle università»; non perchè si richieda ad essa una dotazione mentale superiore a quella cultura e mentalità liceale che precede e condiziona l'ingresso alle venerabili porte del tempio di Atena, cui sacro è l'olivo, ch'è cibo e luce; ma perchè è interesse e gusto di alcuni, congiunto alla tradizione venerabile e inerte, che si costituisca una disciplina insegnante la tecnica di un lavoro di revisione e di ripulitura, che quasi mai si pensa subordinato all'intelligenza del verbo poetico originario.

Nel liceo, se la scuola funziona veramente, si compie il più grande sforzo sintetico da parte dell'intelletto dei giovani, allorchè si esercita la filologia nel suo significato formale, cioè non relativa a un determinato numero di conoscenze erudite, ma mirante a quella intensificazione interiore che muove ed opera su tutte le potenze dell'animo, dando loro un risveglio e una tensione corroborante. In tal senso la forte parola dello scrittore è veicolo e insieme contenuto o subbietto di cultura generale, vincolo tra gli uomini, mezzo di contatto e di scambio nell'atto di arricchire di conoscenza: accomunatrice, cioè, non isolatrice nell'aere rarefatto e irrespirabile al più di una specialità.

Questa filologia concreta, che nasce dal gusto della lettura di un testo e lo suscita continuamente, è generatrice di una conoscenza emozionale, piena, intera, sensibile. Essa implica un interessamento alla forma e al pensiero congiuntamente, che segna il passaggio dalla filologia alla filosofia, cioè da una forma sensibile ad un regno intelligibile. Essa mira ad appropriarsi idee, fatti, personalità umane, partendo da quella concretezza sensibile, rappresentativa, unitaria che è offerta dal testo. Il lettore attento, che coglie il senso della parola, è implicitamente filologo-filosofo, e in virtù di un interesse che lo anima vede il grande nel piccolo ed è spinto ad una serie di intuizioni e di riflessioni molteplici. Sta qui l'importanza della lettura testuale.

Avviene invece non di rado che il filologo specialista si educhi ed educhi alla micrologia, a vedere cioè il piccolo nel grande per un processo di congelamento che lo sorprende ben presto nella sua attività perchè gli viene meno l'attitudine a cogliere il valore integrale dello spirito umano nella forma sensibile rappresentativa che gli sta innanzi. Egli tende perciò a disgregare, a frantumare in tanti pezzi la continuità del discorso pervaso dal fluido magnetico che dettò al poeta e allo scrittore il processo discorsivo. Egli s'abitua a non curare il contenuto e il significato stretto a quei segni palpitanti e visivi, perchè gli par bello e ingegnoso estrarre dalle parole singole certe regole per costruire una teoria grammaticale e filologica che abbracci tante parole e proposizioni o costrutti e lo scrittore stesso o più scrittori, egualmente idonei a lasciarsi captare incauti da quelle regole nella loro forza incontrollata e spontanea, che non si guarda, ma che in mano all'accorto grammatico, al segugio filologo, non è più quella forza, ma s'è fatta depotenziata e anemica: in conformità delle sue attitudini.

Questo discorso è particolarmente importante in ordine alle condizioni attuali della scuola classica, della quale nessun osservatore oserebbe negare la decadenza grave, l'abbassamento preoccupante. Il quale s'accompagna sintomaticamente all'abbandono progressivo del gusto e piacere della lettura testuale nella compresenza di scolari e d'insegnante, in quel silenzioso fervore d'intelletti ch'è di per sè eminentemente educativo, specie per la giovinezza. Sorpassato il periodo dei precetti grammaticali, diventa inetto e delittuoso tornarci sopra in occasione della lettura degli autori per infastidire chi sa la grammatica e chi non sa, per far così detestare i poeti. Identica nefasta funzione hanno i sunti dei poemi o parti vive delle opere.

La vera formazione umana, principale ch'è per eccellenza la letteraria, sta nell'educare al «senso della concretezza «e individualità della parola nella sua «genuinità e pienezza originaria, percepita da noi direttamente in connessione «con l'universo dello scrittore e con «la tendenza invincibile a riviverla nelle sue vibrazioni innumerevoli e nelle sue recondite associazioni e vincoli «e collegamenti per trasferire e serbare in noi l'impressione delle cose, «dei sentimenti e pensieri di cui è veicolo, e rinfrescarla e rinnovarla, tenendola presente nella sua esattezza «e facendola, nella memoria, compagna «nostra pronta a risorgere in noi ad «ogni bisogno della coscienza psicologica, morale e intellettiva, capace di «evocarla ad ora ad ora nella sua concreta e sensibile forma rappresentativa.

«Solo a tal patto è possibile arricchire l'esser nostro. L'arricchimento «interiore che la certezza testuale conferisce, se perseguita nell'integrità «del suo contenuto e delle sue forme «sensibili, nella lettera e nello spirito, «consacra l'esistenza e l'esigenza di «*quella filologia intima e concreta*, che «è il principio di ogni schietta attività «conoscitiva».

Continua a pag. 2.

Gaetano Righi

SIMULACRI E REALTÀ

I SERPENTELLI DELLA GORGONA

Quando esaminiamo quali sono gli autori che il nostro tempo consegna al guardiano del museo della gloria perchè li ponga sullo stallo che porta questa scritta: « classici », rimaniamo alquanto sconcertati. Sono scrittori — dice un critico straniero — la cui opera è fatta di una vertigine che avrebbe atterrito i nostri avi. Abbiamo accettato l'esistenza del timore e del tremore e dato il diritto di cittadinanza all'angoscia. A ben considerare, il mutamento è stato davvero inaspettato. Avevamo sempre saputo che un classico è lo scrittore che lotta contro le potenze dell'ombra e trae dal groviglio confuso delle passioni una voce composta ben timbrata, misurata, accordata ad un ritmo che scandisce la serenità. Virtù suprema del classico è l'armonia, ci ripetevano: e l'armonia è una consonanza in cui nulla soverchia, nulla conturba o stride o ulula. E' come se un mostro marino tratto dalle profondità del mare, a mano a mano che viene alla superficie, perdesse ciò che lo fa difforme, brutto a vedere, modificando la sua struttura fino a renderla degna della luce la quale ha in orrore tutto ciò che è deformato nelle tenebre e quindi per così dire, alla cieca. I vecchi insegnanti di retorica si esaltavano nel mostrare in qual guisa la tumescenza della passione era stata dominata, come il rauco era diventato argentino e come il filtro aveva rattenuto la scoria. Limpidezza, armonia, misura; ecco ciò che l'autore doveva presentare per conquistare il titolo di classico.

Ma è proprio necessario spingersi tanto lontano nel tempo, per ritrovare i cosidetti moduli del classico?

Ancor dieci anni fa, il pubblico giudicava morbosi un Kafka o un Julien Green. Oggi li accetta e li trae nella atmosfera familiare delle proprie letture.

Non vi è in ciò solamente la pressione delle circostanze tragiche, bensì una dimissione della volontà umana che accetta di essere sorpassata e dominata dalle fatalità.

E' allora veramente rinata l'ossessione dell'assoluta inutilità del nostro volere spezzato da una barbara ed inumana forza che della disperazione fa il suo trastullo? I nostri atti, tutti i nostri atti, i virtuosi e quelli che sembrano dettati dalla perversa volontà, non potranno trovare mai nè giustificazione, nè spiegazione, nè premio, nè condanna? Quando Pirandello è sbigottito dinanzi alla realtà, è perchè vede che la verità si scinde in riflessi contraddittori, o non piuttosto perchè riconosce in sè un doppio essere, l'uno dei quali è demoniaco? Due esseri dunque, uno prigioniero dell'altro, anzi posseduto da colui che è il maligno. In qualche romanziere persino la Grazia prende figura di Fatalità. La divisione dell'uomo è perpetrata dallo straniero che penetra in noi « e muta senso a tutte le cose ». Ma codesto straniero procede per il suo triste sentiero e non è soddisfatto finchè non giunge alla dissoluzione della personalità. La Fatalità quindi, esorcizzata con l'arte dei pagani, oggi riappare per trarre vendetta veramente implacabile: la volontà del Nulla.

E' la Gorgogna del ventesimo secolo.

Non ci sono ancora i segni che tentino di esorcizzarla. Piace anche a molti sentire il sibilo dei serpentelli che chiamano la Gorgogna. Qualcuno anzi ci consiglia di bandire ogni pusillanimità sia che questa neghi la vertigine, sia che rifiuti di misurarla.

Siamo dunque al punto di non poter offrire al mondo e agli uomini che la nostra dissoluzione. Su questa tristissima condizione umana, gli scrittori ricamano la loro favola, paghi soltanto di raccontarla con la scrupolosità di notai e con il distacco di chi non ignora che favolista e favola si dissolveranno insieme.

Figli di Protagora, codesti favolisti ci narrano le ultime istanze di quel teorema paterno il cui enunciato è che l'uomo è la misura di tutto. Sì, una misura che nel misurare s'è distrutta. Ma Platone aveva parlato di altra misura, di una misura divina, di un numero d'oro, quando aveva scritto che Dio è misura dell'uomo e di tutto il resto.

Oggi le nostre guide intellettuali sono i figli di Protagora, e stanno già ammaestrando i serpentelli della Gorgona a ripetere il sibilo funebre della decomposizione universale. Se l'uomo è la misura di tutto, misuri le rovine!

Varius

LO ZIBALDONE

di G. G. Belli

In elzeviri e saggi dedicati a Giuseppe Gioachino Belli spesso è stata nominata un'opera inedita del poeta, lo *Zibaldone*; ma la citazione era quasi sempre inesatta e generica, in quanto, pur mettendo in risalto la necessità della pubblicazione, lo studioso lasciava poi l'impresa, non certo facile, a chi con certosina pazienza si sarebbe accinto al delicato lavoro. Nei prossimi mesi, dopo una lunga attesa, potrò pubblicare l'opera, che ho copiato alla Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II. L'opera è conservata in undici ponderosi volumi, ordinati e tenuti con diligente e amorosa cura dalla colta belliana [illegible] Colombi: nove di essi comprendono il testo e gli ultimi due gli indici redatti dallo stesso autore per nomi e [illegible]. Ho annotato e postillato quasi [illegible] articoli dell'opera (circa [illegible] numerati progressivamente [illegible] cercando, ogni qual volta se ne [illegible] l'occasione, di porre nel [illegible] i riferimenti ai sonetti in [illegible]. Corredato da un indice dei nomi, lo *Zibaldone* sarà preceduto da un [illegible] sugli interessi culturali molteplici del poeta, che nell'età [illegible] feconda e felice seppe erigere [illegible] monumento, e qual monumento!, [illegible] di Roma.

[illegible] «zibaldone» ricorre più [illegible] quando il Belli vuol ri[illegible] passi relativi a questioni [illegible] quelle in trattazione. Il titolo risponde perfettamente al contenuto [illegible] di libri letti e studiati tra [illegible] e il '40, con rare ma preziose [illegible] marginali; etimologie, tratti di opere latine e greche o dal Calepino; note d'erudizione classica; [illegible] e scenette còlte dal vero; [illegible] e considerazioni di carattere [illegible] o estetico; ricordi e descrizioni [illegible]; appunti mnemonici; sunti [illegible] di opere scientifiche; [illegible] di problemi di fisica e chimica; impressioni di visite a esposizioni di quadri e di sculture; questioni linguistiche e filologiche; note biografiche; [illegible] di lettere dirette ad amici. Curioso di tutto com'era e sempre scrupoloso fino all'esagerazione, il Belli in quest'opera annotava pure gli avvenimenti d'importanza politica e storica di quel tempo, accanto alle notizie di cronaca, che potevano poi servire eventualmente come spunto per una poesia, desunte dalle gazzette romane, italiane, francesi e inglesi, lette da cima a fondo con la coscienziosa serietà propria del Nostro.

Le preferenze del Belli si rivolgevano alla storia e ai costumi di popolazioni dell'Oriente, in particolare dell'antico Egitto, che in quei tempi suscitava grande entusiasmo e fervore di scoperte nei viaggiatori: è l'epoca delle relazioni di Champollion, che naturalmente il Belli conosceva e citava nello *Zibaldone*. Le storie favolose e fantastiche dell'Oriente, il fascino di certe fiabe chimeriche, gli usi eccentrici di quei popoli eredi di una raffinata civiltà millenaria colpirono la fantasia del Belli — non per nulla egli, in apparenza classicista e accademico, era un romantico che viveva e partecipava alle polemiche accese intorno al nuovo credo letterario: e nota la voga esotica dei romantici —; e spesso ricordava l'amico Onorato Martucci, insigne orientalista, in casa del quale poté ammirare e studiare gli oggetti più rari riportati dall'Oriente. Nello *Zibaldone* sono persino trascritte le conclusioni a cui il Martucci giunse studiando la lingua cinese.

Qua e là il Belli trascrive il contenuto di lapidi ed epigrafi curiose: egli ha il gusto della citazione ghiotta, della rarità, del prezioso frammento suscettibile di osservazioni ora erudite ora moraleggianti ora filosofiche. Nè mancano nell'opera riferimenti continui a Roma: è il romanista *ante litteram*, fervido e appassionato della sua città, che studia nella storia, nelle costumanze, nelle abitudini, nei monumenti, nei pregi e nei difetti.

In primo piano, tra gli amici menzionati nello *Zibaldone*, sono Domenico Biagini, la cui grafia regolare, larga e chiara si trova talvolta alternata nell'opera a quella minuta e sottile del Belli, e l'arguto Francesco Spada. Seguono numerosi altri, della buona società romana e marchigiana, come gli Spada, il Torricelli, dantista e letterato, il conte Torriglioni, il canonico Agostino Peruzzi, il dottor Alessandro Tavani, il professore Lorenzo Re, il fisico Paolo Rolli, il fisico di Cambridge Babbage, Guglielmo Harrison, Ortensia Allart de Thérase, meglio nota come Mme de Méritens, autrice di romanzi alla Staël.

A. Monteleone - Roma d'autunno

Ciascun amico è sempre ricordato con grande e costante affetto.

In molte pagine dell'opera appare un Belli moralista, arguto e geniale osservatore dei costumi e delle qualità o difetti degli uomini; è quel moralismo (di cui parla Vigolo nella prefazione all'edizione mondadoriana dei sonetti), che lo apparenta ai moralisti francesi dello stampo d'un Saint-Simon o d'un Balzac. Temperamento malinconico e riflessivo, onesto sino allo scrupolo, egli sa penetrare sin nelle più segrete fibre dell'essere umano per carpirne i pensieri reconditi.

Questa rapida corsa attraverso il manoscritto belliano ha voluto essere appena un accenno ad un materiale preziosissimo per chi volesse studiare le premesse culturali della grande poesia dialettale, per cui il Belli può essere posto accanto ai massimi poeti del nostro Ottocento.

Giovanni Orioli

I Cristiani e un giudizio

di Marco Aurelio

Per una comprensibile curiosità noi ameremmo avere molte testimonianze di autori pagani relative ai primi cristiani perchè c'interessa vedere come quel grande fenomeno storico fu avvertito e giudicato dai contemporanei; inoltre si potrebbe pensare che i ricordi rimasti siano tutti favorevoli ai cristiani perchè l'eroismo dei martiri, le virtù delle vergini, la carità di tutti i fratelli non potevano mancare di impressionare bene (a nostro giudizio, fatto della scienza del poi) quanti avevano modo di constatarli. In realtà le cose stanno assai diversamente e nel primo e nel secondo caso; le testimonianze sono scarsissime, brevi, generiche e, quel che è peggio, per lo più ostili o indice d'incomprensione. Lasciamo stare le accuse volgari, frutto della superstizione popolare o di persone interessate a metter nella peggior luce i crisiani; passiamo anche i facili fraintendimenti dei più originali concetti della nuova dottrina (incarnazione, eucarestia, ecc.), ma è proprio il tenor di vita degli adepti che era mal giudicato, è il loro comportamento che veniva riprovato anche quando ci si aspetterebbe, se non la lode, almeno un cavalleresco riconoscimento. Ecco invece un Luciano di Samosata che scrive: questi infelici (= i cristiani) sono persuasi che saranno assolutamente immortali e che vivranno perpetuamente; per conseguenza disprezzano la morte e parecchi di essi le vanno volentieri incontro»; ecco, Epitteto che disapprova anch'egli il comportamento dei Galilei (così vengono chiamati i cristiani, forse in segno di scarsa considerazione) di fronte alla morte perchè il loro coraggio è più affine all'esaltazione della follia che alla chiarezza della ragione. Ecco infine Marco Aurelio, che sullo stesso argomento ha lasciato un *pensiero* in cui la preparazione cristiana alla morte è ritenuta «mera ostinazione»; ma in quest'ultimo caso occorre andar cauti prima d'inserire la valutazione dell'imperatore filosofo nella *communis opinio* anticristiana.

Un valente studioso, con l'acume che lo distingue nell'esercizio della più scaltrita filologia, assistito da preparazione filosofica e da sensibilità artistica squisite, ha saputo leggere qualcosa di più profondo in queste righe, sulle quali già tanti altri si erano fermati sviscerandole al punto da far pensare che più nulla di nuovo si potesse ricavare da esse, ed è giunto a conclusioni che fanno meditare soprattutto perchè s'inseriscono in un più vasto ed organico giudizio su tutti i rapporti corsi tra paganesimo e crisianesimo nei primi tre secoli della nostra èra (FOLCO MARTINAZZOLI, *Parataxeis. Le testimonianze stoiche sul cristianesimo*. La Nuova Italia, Firenze, 1953, pp. VIII-84; Biblioteca di cultura n. 46).

Non ci è possibile rifare tutto il procedimento analitico che conduce l'autore ad una «reinterpretazione» dei passi marcoaureliani interessanti il tema (oltre al pensiero citato, che nel l. XI, 3, si deve vedere al l. I°, 6, 1-2), ma sarà sufficiente riassumere in breve la posizione del Martinazzoli così: conformemente alla *Weltanschauung* stoica, Marco Aurelio non amava il miracoloso e tutto ciò che sapeva d'irrazionalità; egli, come gli altri rappresentanti dell'ultimo pensiero classico pagano, «si sforzava come per istinto di conservazione di restar fedele all'unica, globale *fusis*» e tutto ciò che poteva in qualche modo, o per virtù di magia o per intervento soprannaturale, far deviare il corso razionale delle cose non gli riusciva gradito. Qui va trovata la ragione prima della sua ostilità al cristianesimo, ma anche solo tenendo presente questo è permesso ritrovare un più vivo interesse per la nuova religione; ciò non appare «nella sobrietà con cui ci parla dei cristiani» ma è un fatto reale tenuto conto del «caratteristico riserbo stilistico corrispondente alla personalità stessa dello scrittore». «Certo è che egli ha veduto più chiaro di quanto per solito si è inclini ad ammettere»; se noi andiamo al di là di una considerazione puramente posteriore delle testimonianze marcoaureliane — le quali, come si disse, viste dal di fuori «possono sembrare limitate ed insoddisfacenti» —, troveremo che «la loro stessa impronta mostra che il problema urgeva negli spiriti e nelle coscienze», ossia, per dirla con altre parole, è tempo di abbandonare il solito *cliché* di due entità (paganesimo e cristianesimo) in lotta tra loro per un certo tempo fino al momento in cui si giunse ad un accordo ed ebbe luogo la cristianizzazione della società antica.

I contatti furono frequenti e vasti già prima del 313, come le difficoltà di assestamento del nuovo ordine continuarono anche dopo quella data; già nel secondo e nel terzo secolo i cristiani erano conosciuti e vivevano gomito a gomito con i seguaci di altre religioni, non distinguendosi quasi in nulla nei comuni servizi della vita, come disse Clemente alessandrino.

Persistevano pregiudizi e difficoltà e vi erano concezioni diverse in filosofia, ma le aspirazioni erano comuni e l'avviamento verso una meta concorde; soltanto in tal modo è possibile intendere nel suo pieno valore storico (e non in forma miracolistica che fa perdere ogni significato anche ai più grandi avvenimenti) l'imponente trapasso da un tipo di società ad un altro ed il contributo che a questo spostamento diede il cristianesimo, che pur partiva da premesse antitetiche. Per forza di cose i cristiani dovevano apparire dei «pazzi» o degli «ostinati», ma già l'individuazione di tali atteggiamenti poteva significare qualcosa che non fosse puramente negativo; dice bene il Martinazzoli: «pertanto, evitando di ricavare dalle parole marcoaureliane esclusivamente un biasimo dato ai cristiani, non sarà inopportuno scorgere in esse anche un implicito riconoscimento provvisto di un non indifferente valore storico e psicologico. Giacchè questo riconoscimento sfiora quelle essenziali «componenti» della fede cristiana che sono la certezza, l'assolutezza, l'irriducibilità in virtù delle quali il cristianesimo era un dogma e comportava necessariamente un esclusivismo e un proselitismo»

Del lavorio sotterraneo che si svolse per decenni e decenni a noi sfuggono troppi elementi e fattori per poterne parlare ampiamente; ma sulla sua realtà non ci sono dubbi perchè se ne videro ad un certo momento i frutti, come avviene in quelle isole che affiorano dopo una lunga sedimentazione di materiali. Inoltre anche i documenti storici, archeologici e letterari attestano quel processo di accostamento e di reciproca comprensione, sol che si sappiano leggere bene, intendendoli nel loro esatto significato. L'esegesi del Martinazzoli ne è un esempio convincente e può indicare una corrente di studio degna del massimo interesse, che fa onore a chi ha saputo percorrere coraggiosamente questa nuova via quando ai più appariva troppo impervia o sterile.

Paolo Brezzi

L'EPISTOLARIO

DI UGO FOSCOLO (Vol. 3°)

Esce in questi giorni, pei tipi della Casa Editrice Le Monnier, in 8°, nella sua caratteristica copertina rosea, il 3° volume dell'Ed. Naz. dell'Epistolario del Foscolo, curato ed illustrato da Plinio Carli. Esso comprende le lettere di lui e dei suoi corrispondenti ed amici dal gennaio 1809, dalla vigilia cioè della famosa Prolusione che fu pronunziata poi il 22 gennaio all'Università di Pavia, con grande plauso dei presenti, al dicembre 1811, al tempo della caduta della sua tragedia Ajace, nella quale i suoi avversari vollero vedere allusioni satiriche contro il governo napoleonico e i suoi fautori

Dopo la pubblicazione della traduzione della Chioma di Berenice e dei Sepolcri, il Foscolo, avendo conseguito una grande fama come poeta, critico ed erudito, era stato nominato (marzo 1808) titolare della cattedra di eloquenza all'Università di Pavia, che per poco tempo aveva occupato Vincenzo Monti e poi Luigi Cerreti. Sembrava che a lui, dopo molte vicende e tribolazioni familiari, fossero assicurati il benessere, la dignità e la libertà. Ma la cattedra, come a tutti è noto, fu soppressa nel novembre dell'anno stesso, prima ch'egli potesse iniziare il suo insegnamento.

Napoleone non amava i pensatori e filosofi, preferiva piuttosto i cultori delle scienze esatte. Si lasciò però la facoltà ai titolari di tenere il corso per un anno. Il nostro poeta, benchè la soppressione della cattedra lo addolorasse molto per le condizioni misereroli di vita in cui si sarebbe trovato, dovendo anche provvedere per la mamma, le sorelle e il fratello Giulio, non si avvilì e, oltre alla famosa Orazione inaugurale, impartì alcune lezioni sino alla fine dell'anno accademico, nelle quali poté mostrare tutta la vigoria del suo ingegno e la poderosa sua cultura letteraria ed estetica.

In questo terzo volume, come nei due precedenti, sono riunite in un sol corpo, in forma precisa e corretta, e in ordine cronologico, insieme con le lettere della raccolta più nota, le moltissime sparse in innumerevoli periodici ed opuscoli occasionali, non facilmente reperibili, e alcune lettere inedite messe a disposizione del Carli da collezionisti e mecenati.

Il carteggio cogli amici e letterati come il Brunetti, il Monti, Giovan Battista Giovio, Giulio di Montevecchio e Isabella Teotochi Albrizzi, illumina molto il pensiero e i sentimenti del Foscolo durante quel periodo, ricco di eventi e di diatribe letterarie, nel quale il poeta esprime apertamente e senza infingimenti il suo pensiero filosofico, morale e letterario.

Bellissima, fra le altre, quella del 7 giugno 1809 a G. B. Giovio (p. 202) per il caldo amore alle lettere e all'Italia, la dignitosa fermezza del suo carattere e l'ansia di un cuore eternamente inquieto e malinconico. Mi piace riferirne alcuni brani: «Ieri ho pronunziata l'ultima lezione; e tuttochè non fosse ricolta al nudo insegnamento, gli ascoltatori tutti a mezza recita cominciarono a mostrarsi commossi; la sala e le finestre erano affollate di volti che ascoltavano con mesta attenzione; e gli occhi miei rivolgendosi nel discorso incontravano molti occhi pieni di lagrime, forse perchè tutti sapeano che m'udivano per l'ultima volta, e che non mi avrebbero più veduto... Ecco le memorie che mi restano come tesoro della nobiltà e dell'amore con cui ho coltivati gli studi, e gli ho in questi pochi mesi rivolti all'utile della gioventù e della patria; memorie che mi compenseranno almeno in parte dell'ire della fortuna, e della guerra che solo per decreto della natura alimento sempre dentro di me — ma non si può avere tutto nel mondo. Altri dunque abbiasi agi e riposo, mentr'io mi conforterò d'altri premi e d'altre speranze per procacciarmi rassegnazioni nè mali inseparabili dalla vita. E veramente oggi sarei più reo che mai se non sacrificassi con gratitudine all'amor delle lettere e dell'Italia, a cui solo son per debitore se l'anima mia, benchè sempre in tempesta, non è almeno inondata da turpi e forsennate passioni. Quanto alla fortuna, da gran tempo essa ed io ci andiamo provando vicendevolmente, e s'ella m'ha talvolta ferito, non dirò certo d'avermi mai vinto; ed ora nè il timor pure mi turba; perchè sento che il mio cuore a forza di lotte ha già acquistato contr'essa muscoli e nervi».

Assai commovente, perchè tutta soffusa di idealità e di passioni vere e sincere, è la lunghissima lettera del 9 agosto 1809 alla contessina Francesca Giovio, figlia di G. B., da lui amata teneramente, con la quale si scusa di dovere troncare ogni relazione amorosa essendo egli povero in canna e lei nobile e ricca: «...io non sono nobile, e voi vedete quanto profonda sia nelle vostre famiglie, quanta superstizione e invincibile la stima a ogni titolo, a ogni idolo, a ogni ombra di nobiltà; ostacoli insormontabili, a cui si aggiunge l'avversione di vostro padre e della Contessa a' miei principj religiosi e politici... Non posso più — non mi regge più la testa nè il polso. — L'anima mia ha fatto l'ultimo sforzo, e le lagrime mi grondano sulle parole che scrivo col sangue del cuore. Addio; ascoltate per carità i consigli del vostro misero amico; abbiate pietà delle sue preghiere; obbedite ai vostri genitori, che non corranno mai farvi infelice; sacrificatevi alla virtù, unica consolazione delle disavventure; le passioni passano, ma le sciagure restano perpetue nella nostra vita; e se non possiamo evitarle, non dobbiamo almeno esacerbarle co' nostri rimorsi, e renderle irrimediabili. Io vi amerò sino all'estremo sospiro», (a pag. 721-731).

Quanta squisitezza e delicatezza di sentimenti e nobiltà di propositi traspare da un'altra lettera ad Isabella Teotochi Albrizzi, del 14 maggio 1811, a proposito dei revisori dell'Ajace e delle calunnie dei suoi nemici e detrattori, invidiosi della sua gloria!

«...La mia tragedia non sospira nè freme d'amore; ma piange, e spero che farà piangere, per gli affetti di moglie, di sposo di padre. Bensì temo che non la lascino recitare: tanto è severa l'inquisizione, e tanto si paventano le allusioni ad ogni vocabolo di patria e di Re... Non temiate per altro ch'io me ne dolga o ch'io mi vendichi con epigrammi, io vado per la mia strada, or correndo, or adagio, ed or riposandomi; per la mia strada a ogni modo, e dove io son certo di non incontrare se non que' pochissimi che si sentono tanto onore e coraggio d'avviarsi con me. E voi v'ingannate credendo ch'io mi compiaccia di guerricciuole letterarie... I letterati maestri miei mi danno voce di sovvertitore della gioventù; ho fatto incastrare un ritratto di Socrate su la mia tabacchiera; e guardandolo imparo a sorridere delle umane miserie» (p. 514).

Il Carli, avendo alcuni studiosi richiamata l'attenzione sull'opportunità che i singoli volumi dell'epistolario siano corredati, per facilitarne la consultazione, di un Indice dei nomi e un Indice dei corrispondenti, ha soddisfatto il giusto e legittimo loro desiderio, offrendo gl'Indici a cominciare da questo terzo volume. Sono stati redatti da un valoroso studioso, il prof. Francesco Tropeano.

Le lettere, come nei precedenti volumi, sono corredate di preziosissime note che, oltre a darci notizia degli autografi apografi e delle varianti, illustrano i personaggi e le allusioni storiche ivi contenute.

Grande lode dobbiamo perciò tributare al prof. Carli, studioso assai benemerito, per la sua straordinaria operosità e diligenza, e alla Casa Editrice Le Monnier per l'eleganza dell'edizione, coll'augurio che gli altri volumi siano pubblicati con ritmo più celere.

Michele Lupo Gentile

Le due filologie

la concreta cultura letteraria

Continuazione dalla pag. 1.

«Di contro le si accampa l'altra filologia, la materiale o grammaticale, che «rimpiccolisce tutto ciò che è grande «se lo tocca: solitaria e isolatrice. L'altra filologia, che può dirsi *formale* (nel «senso aristotelico) vede il grande nel «piccolo, e con la forza e la luce del «pensiero, con l'interessamento morale «di cui lo investe, lo rende attributo «degno di ogni uomo libero, lo trasforma in virtù redentrice di cultura generale, segnacolo di vita civile comune, conoscenza amativa e unitiva in «cui tutti gli uomini possono e debbono ritrovarsi, per sentirsi più uomini nel contatto reciproco e nel colloquio distensivo (della ferrea necessità del mestiere) e intensivo (della «spiritualità socievole).

«Ove una cogitazione o parola non trovi un soldato dell'ideale umano pronto a dilatarne il senso e ad espanderla agli altri, ad accenderne il palpito in ogni spirito ascoltante o leggente e discente, subentra il caporale, «capace di tutto, ma specialmente sol «lecito di respingere da sè per fastidio «o per invidia, se non può incasermarla, la forza persuasiva e formativa, libera e potente del Logos.

«Da Isocrate a T. Mann la voce *philologia* ha questo significato vitale e «fecondo. La concretezza dell'educazione mentale (sintesi di pensiero e «di espressione, di contenuto e forma) «sta in quel compiacimento giocondo, «in quell'interesse a cogliere la forma «sensibile e piena e alitosa della originale parola testuale degli scrittori, «la quale sveglia le potenze tutte dell'animo e dà loro una tensione tonificante, che ingrandisce ed esalta e «affina, che fa intendere per sè e per «gli altri, che accresce il soggetto, interpretando e possedendo l'oggetto» (1).

(1) L'ultima parte virgolenciata di questo articolo riproduce una pagina della seconda edizione, uscita in questi giorni presso l'editore Laterza, del volume di pp. 724-XLVIII di G. Righi e A. Bernardini *Il concetto di filologia e di cultura classica dal Rinascimento ad oggi*, accresciuto ora di due nuovi capitoli, dal titolo *Il significato della filologia e la letteratura antica* (cap. XXVI) e *Conclusione: filologia, scuola e civiltà* (cap. XXVII).

Gaetano Righi

● *La Mandragola*, di Nicolò Machiavelli, tradotta in inglese da Flo Bethencourt e Giancarlo Galassi Beria, è stata rappresentata nel Teatro Universitario della Jale University, a New Haven.

Teatro contemporaneo

CLAUDEL - ELIOT - MARCEL

Succede di rado che le cronache di teatro permettano — in campo cattolico — di occuparsi contemporaneamente, alla loro prima apparizione, dei lavori di tre eccezionali autori quali Claudel-Eliot-Marcel. Eppure questa stagione teatrale che ancora non è agli inizi ci offre la splendida primizia di cui rapidamente faremo cenno: se il bel mattino mantiene la promessa, vi sarà di che essere soddisfatti.

In realtà, il lavoro di Claudel presentato alla «Fenice» di Venezia sotto il patrocinio dell'*Unesco*, non è una commedia: chè si tratta d'una cantata — *Cantique de l'espérance* — musicata dal tedesco Paul Hindemith. Pur non volendo sottovalutare l'intelligente opera di quest'ultimo — e le audaci innovazioni, per cui alla fine dovrebbe essere il pubblico stesso a diventare protagonista attivo, col suo coro possente, della cantata — è soprattutto sulla parte letteraria claudeliana che vogliamo soffermarci. Il grande poeta francese ha tracciato, in rapidi versi, un realistico quadro dell'abbiezione del mondo contemporaneo, riassumendone con incantato lirismo l'anelito di liberazione al cielo attraverso la sofferta invocazione agli «angeli veloci». Ecco alcuni passi del primo tempo, nella traduzione di A. Della Corte: «M'han dato da mangiare un pane amaro. Devo masticarlo assai prima di trangugiarlo. Beviamo insieme, camerati, questo vino inebriante, fatto di sangue bollito e di lacrime fermentate. Domani l'anima mia sarà strappata dal corpo. M'han già preso il corpo, perchè non anche l'anima? Me la sostituiranno. Domani, l'operazione. M'han legato i piedi alla terra, affinchè sia più comodo. Dopodomani sarà la vostra volta». Più tardi, l'allucinazione: («C'è un buco nel tetto. C'è una stella nel buco. C'è una stupida stella, che si beffa di me. Un riflesso nel muro. Una stella dice: Io! una persona nell'azzurro!»), la visione: («Figlia della verità, la speranza non è morta. Eccola, la più forte, con le ali strappate, nuda, senza scorta, attraversa l'immensa coorte stellare, è come una sorella, come un sacerdote, come un angelo che t'esorta...»), l'esaltazione: («Distruttrice della morte, rosseggiante aurora, vieni, furia, vieni, speranza, porta immensa! Vieni, luminosa, vieni dorata, ebbra, ormai svincolata, vieni, potentissima speranza...»). Sono versi che si sentono vissuti, sofferti, espressione raffinata d'un ideale saldamente ancorato al divino: «Il cantico claudeliano» — ha acutamente scritto A. Della Corte, — «si libra in un'atmosfera cristiana, umile, trepida, con slanci ansiosi, con perplessità paurose, con aneliti a certezze e con gioiose certezze».

•

T. S. Eliot ha letteralmente trionfato al recente Festival teatrale di Edimburgo con il suo *The Confidential Clerk*. Rimanendo nel filone che tanto successo già gli aveva assicurato, ad esempio, con la *Cocktail-Party*, Eliot ha ancora una volta portato sulla scena un dramma in cui personaggi del nostro tempo discorrono in versi. Ed è proprio forse questa particolarità una delle prime ragioni della sua fortuna: come bene ha osservato Giovanni Calendoli, «questo successo... esprime il desiderio di ritornare alla poesia dopo tanto teatro di cronaca, da «fumetto», dopo tanto teatro registrato col nastro sui discorsi della vita quotidiana, soprattutto negli Stati Uniti d'America». Una poesia, però, con quelle particolari caratteristiche che han fatto dire allo stesso Eliot: «Lo spettatore, il quale non sappia preventivamente di ascoltare un'opera in versi, dovrebbe alla fine dello spettacolo stupire nell'apprenderlo».

The Confidential Clerk, letteralmente «L'impiegato di fiducia», è la semplice, umana vicenda d'un giovane, Colby Simpkins, che, credendosi figlio di un affarista, ne segue consigli e suggerimenti per avviarsi alla redditizia carriera del presunto padre. Eppure, al di là ed al di sopra di ogni allettamento di un futuro che si profila sicuro, qualcosa lo attira con una forza cui non può opporsi: la musica. Una vocazione strana, così lontana dalla sua vita, in così stridente contrasto con la materialità d'una carriera cui dovrebbe sentirsi portato. Lo scatenarsi di questi oscuri istinti, richiamandolo ad una intima meditazione sulla sua personalità, apre a Colby la via per «conoscere se stesso». Si scopre così figlio d'un misero organista: donde — per la atavica sopravvivenza della vocazione paterna — quell'inclinazione così potente e, fino allora, inspiegabile. La rivelazione, splendida e terribile ad un tempo, pone il giovane di fronte al dilemma tremendo che deve decidere di una vita: quale delle «due vie» seguire? Ma rapida è la sua scelta: nè poteva essere diversa. Colby Simpkins sarà dunque, come il padre, un povero organista: la famiglia — viva nel misterioso richiamo del sangue — non può essere rinnegata. A costo del sacrificio di noi stessi. Questo — al di là di certi estremi che possono apparire di paradosso — l'insegnamento di Colby. E c'è forse qualcosa di più del semplicemente umano in questo dramma che non vuole parlare di Dio.

•

Gabriel Marcel non ha smentito lo strano destino che pare gravare su tutti i suoi lavori teatrali. Malgrado le adesioni incondizionate della critica, malgrado l'indubbio valore positivo delle sue opere, anche questo ultimissimo *Le signe de la Croix* non è stato accettato da alcun impresario teatrale. E ciò è tanto più strano dopo che le sole due opere del Marcel che siano state portate sulla scena — *Un homme de Dieu* e *Rome n'est plus dans Rome* — hanno riscontrato un notevolissimo successo. Eppure lo stesso Hébertot, malgrado le sue esplicite promesse, ha all'ultimo momento detto di no. Un teatro di concetto come quello di Marcel — in cui si agitano problemi di valore universale — sembra far paura agli impresari. Questa volta Marcel ha perso giustamente la pazienza: forte della critica che lamenta instancabile la sciatteria dell'ultima stagione teatrale, ha tentato di rompere il cerchio di diffidenza che circondava questo suo *Le signe de la Croix* facendolo leggere pubblicamente in una galleria d'arte del quartiere dell'Etoile. E se tutti gli sono stati larghi di applausi e di consensi, tuttavia anche così lo scopo cui mirava non è stato raggiunto.

Protagonista de *Le signe de la Croix* — la cui azione inizia nel 1938 — è una famiglia di ebrei da lunga data residenti in Francia, i Bernauer. Una strana famiglia: nazionalista il padre, fanatica ebrea la moglie, Pauline, che il suo concetto di superiorità semitica trasmette al figlio David, sprezzantemente antifrancese un ebreo tedesco, Frosch, che bazzica per casa Bernauer. Nel 1942 i protagonisti si trovano in zona libera della Francia, nella tremebonda attesa d'una invasione tedesca. David è stato fucilato dalla Gestapo. La madre non ha che un pensiero: fuggire in America. Nulla più la preoccupa che questo pensiero di salvezza. Il figlio minore vuol servire la patria: si converte. Così il padre: che sul limite del segno della croce, però, si ferma. Sono tempi di persecuzione e di morte, per gli ebrei, ed egli non si sente, col suo gesto, di rinnegare la sua origine: anche se, forse, tale decisione vorrà dire il martirio. E con questa posizione di Bernauer padre — stranamente rassomigliante a quella dell'ultimo Bergson — si chiude la commedia. Il tema che Marcel ha voluto toccare è indubbiamente scabroso: tutto il racconto, però, corre sul filo d'una limpidità ed elevatezza d'ispirazione e d'espressione tali da rendere veramente deplorevole il gretto senso commerciale con cui troppi impresari, oggi, guardano al loro «mestiere». Ma anche questo, purtroppo, è un segno dei nostri poveri tempi.

Giovanni Visentin

LA X SETTIMANA MUSICALE SENESE

Dell'*Orontea* di Antonio Cesti subito dopo la lettura dello spartito al pianoforte, e quindi anche del libretto del Cicognini sullo spartito stesso, abbiamo detto altra volta musicalmente un gran bene. Quest'opera è musicalmente una rivelazione, piena di succhi creatori e di nerbo ispirativo.

Un gran bene quindi continuiamo, musicalmente, a dire ancor oggi. Bene della musica, e di tutti gli artisti che l'hanno eseguita: dal direttore Franco Capuana, ai cantanti Lucia Danieli (Orontea); Augusto Romani, Marcella Pobbe, Gina Consolandi, Franco Calabrese, Licia Rossini Corsi, Luigi Pontiglia (tenore); Aureliana Beltrami, Alessandro Ziliani. Nomi generalmente non celebri, ma raramente si è vista un'accolta tanto opulenta di ottime voci.

Senonchè dobbiamo confessare la verità: veduta a teatro nelle attuali condizioni quest'opera è un macigno. La scena non si muove: i recitativi, dei quali le parole naturalmente non si capiscono bene, noiosissimi; il tutto una cosa immobile che alla terza ora finisce per accasciare. V'è un solo mezzo per gustare questo lavoro, che a suo modo fu musicalmente un capolavoro: non guardare la scena, chiudere gli occhi, lasciare che la musica conduca da sè sulle ali del sogno. Perchè?

I difetti di queste rappresentazioni sono gravi, molto gravi: e si ripetono spesso di esumazione in esumazione. Dicemmo che questa non sarebbe stata un'esumazione: perchè si esumano i morti: mentre quest'opera sarebbe apparsa cosa viva.

Invece il miracolo della resurrezione non è avvenuto. Le cause sono molteplici; e giova, in modo rapidissimo almeno, elencarle. Chi è pratico di queste cose capirà da sè; gli altri intuiranno più o meno.

Prima di tutto all'origine. Il manoscritto dell'*Orontea*, quale si conserva nella biblioteca di Santa Cecilia, comporta, a dire del Pirrotta che ne è stato lo scopritore, soltanto due violini e un basso come organico orchestrale; meno di un'orchestrina, per il piccolissimo teatro veneziano ove l'opera la prima volta fu rappresentata. L'orchestra, se tale si può chiamare, compariva però soltanto in alcune arie; i recitativi ci sono, tutti scritti in note, anche più lunghi di quelli qua eseguiti; ma erano accompagnati da un basso soltanto, da un liuto o da una tiorba, o forse in molte esecuzioni, non erano accompagnati affatto, e forse ancora neppure cantati. Le stesse arie talvolta non erano accompagnate che dal basso. E' evidente che così l'azione correva rapida; i recitativi si recitavano più che cantarli a tempo; il tutto finiva probabilmente per fare l'effetto di una operetta.

L'ottimo trascrittore, Vito Frazzi, ha invece rifatto tutta l'orchestrazione sulla base dell'orchestra moderna, con ricchissimi effetti, persino wagneriani; ma, a parte la questione della fedeltà filologica, che interessa i musicologi soltanto, qui tutti i recitativi sono più o meno accompagnati dall'orchestra; e che orchestra! Tutto così si rallenta, appesantisce; non finisce più; e si arena cento volte nella solita stucchevole cadenza che mille volte abbiamo udito a questo proposito. La colpa, ben inteso, non è di Frazzi, che ha lavorato benissimo, ma dell'uso oggi invalso ovunque.

•

La serata veramente vibrante, piena di un magnifico interesse, è stata teatralmente quella di Nives Poli, che, in un boschetto ideale genialmente dipinto da Gino Sensani ha mosso, in un'azione pastorale fedelissima al testo poetico della *Serenata a tre*, la stupenda composizione vivaldiana che pare fatta a posta per essere mimata, i suoi magnifici danzatori e le sue perfette ragazze danzatrici. Guido Lauri, Grant Mouradoff, e poi Maria Antonietta Nicoli, e molti altri ed altre (Di Pedrillo, Moro, Scherer, Cassiani, Garzia, Mariani, Spaziani) hanno creato, tutti insieme, un ambiente ritmico di tanta fantasia, di tanto pathos drammaticamente minato, di tanto splendore di movenze e di costumi (questi soprattutto nel Concerto grosso in re min.) da rendere la serata un completo incanto. E fare impallidire quella specie di ginnastica ritmica mattatrice di musiche, che abbiamo ascoltato e veduto diverse altre volte per le scene d'Italia, in occasione dei moderni aridissimi balletti francesi e americani. Qui il balletto è invece ancora vita, fulgidissimo ritmo di gioventù, dramma, bellezza.

•

Un concerto smagliante è stato quello che ha rivelato inattese bellezze di purissima architettura sonora nell'oratorio *Cristo e i Farisei* di Marco Marazzoli, ha avvinto con una pagina della *Rappresentazione di Anima e Corpo*, arcaica e drammaticissima, e ha risuonato del pathos esulcerante del *Giudizio di Salomone* del Carissimi. Concerto diretto da Ennio Gerelli, con ottimi cantanti come Kevin Miller, Maria Petrova, Karla Schean, Ottavio Taddei, M. G. Dilluvio, Adriana Materassi. Solo qualche difetto d'accordatura con l'organo.

Durante la settimana uno splendido concerto, come il solito, è stato dato dai Madrigalisti Senesi, guidati da Andrea Morosini. E un bel concerto è stato dedicato ad Arcangelo Corelli e alla sua scuola sotto la direzione di Franco Caracciolo: soprano Maria Petrova, solisti Abussi, Formentini, Giovannini, Lippi.

Dimenticavo di dire che ottimo direttore della serata di danze è stato Manno Wolf Ferrari.

Aggiungerò che l'Accademia Chigiana aveva allestito poche sere innanzi uno splendido *Don Pasquale* (protagonisti Anna Queirol, Nasco Petroff ecc.) con la regia, finissima, di Ines Alfani Tellini e la direzione veramente ottima di Vittorio Baglioni.

Noto infine che tanto nell'*Orontea* come nella *Serenata a tre* si rappresentano gli inconsueti casi di uomini succubi e di donne conquistatrici, sadiche ed amazzoniche, che vogliono l'uomo schiavo dei loro voleri, e se no morto. E' un caso, questa singolare coincidenza fra lavori secenteschi, o rappresenta un pathos di un'epoca?

Giulio Cogni

La Poesia di Campana

Il lettore che si accosta alle pagine di Campana, sopra tutto a quelle dei Canti Orfici, con animo disincantato, avvertirà immediatamente di trovarsi davanti a qualche cosa d'insolito, almeno nella nostra letteratura, sentirà d'inoltrarsi in un mondo a cui nessuno ci aveva abituati; in un mondo strano e personalissimo, non solo nel senso in cui può esserlo il mondo di ciascun poeta, ma in senso più profondo e totale. Quell'immaginazione già in partenza così incandescente, che non ha cioè bisogno di nessuna sollecitazione, di alcun avvio per riscaldarsi e raggiungere punti di altissima tensione e che popola di figurazioni barbaramente grandiose o d'un incanto purissimo, trasognato, i suoi paesaggi bruciati da un fuoco interno ininterrotto, gonfi di mistero notturno o di un respiro solare, mediterraneo, calati in un'atmosfera immobile e tesissima, non può lasciare indifferenti. Campana non è un autore che permetta mezze misure, mezzi sentimenti nei suoi confronti. Ad una prima lettura può dare quasi un senso di repulsione, può sembrare scostante, per il frammentismo, per il ribollire a volte scomposto degli elementi poetici, per il senso continuo di fuga che si sprigiona da ogni suo componimento e che sembra non lasciare respiro; per il suo stesso linguaggio sempre denso, d'un'aulicità ardente e talvolta ingenuamente ricercata; un linguaggio tutto frastagliato, pieno di echi, tendente a liberarsi, o addirittura liberato, da ogni soggezione sintattica per meglio seguire le sinuosità trascorrenti dei suoi fantasmi. In un primo periodo almeno, è stata questa la reazione di molti critici (nonostante i consensi entusiastici di qualcuno, troppo esornativi per non insospettire) disorientati da modi così inconsueti.

Ma una partecipazione più approfondita metterà in luce delle qualità insospettate, mostrerà tutti questi elementi, apparsi dapprima negativi, sotto un aspetto ben diverso. La parabola ascendente della fortuna di Campana è proprio data da questo progressivo scandaglio, questa progressiva comprensione e conquista della sua opera da parte della critica e dei lettori, fino ad arrivare al fervore esegetico e all'ammirazione dei nostri giorni.

La poesia campaniana si matura tutta nella memoria che stacca il passato da sè e lo immobilizza in un clima tra il visivo e il visionario per contemplarlo con occhi accesi e appassionati. Simile stacco dà all'evocazione dei ricordi un tono particolarissimo: son rivissuti come in un sogno, sciolti da ogni legame, da ogni profondità temporale, in un tempo immemorabile, mitico, e tuttavia presente per forza di poesia; sicchè in molti componimenti i verbi passano dal presente all'imperfetto, al passato remoto, o viceversa, con una naturalezza che è consentita appunto solo da quella singolare maniera di rammemorare: in fondo non obbediscono a nessuna esigenza di prospettiva.

Attraverso queste evocazioni simili a un rito iniziatico, il poeta tenderebbe ad arrivare più in là, a scoprire dietro quelle immagini o figurazioni, una realtà diversa e sostanziale, a farne scaturire le leggi profonde della vita, a diventare in definitiva un visionario. Ma il suo temperamento stesso gli impedisce di giungere dove vorrebbe, e perciò si trova sempre a dover restare in una zona intermedia che lo allontana dalla visività, dell'impressionismo dei frammentisti senza consentirgli di diventare un veggente alla Rimbaud. Questa posizione di Campana, così peculiare, unica direi, è stata la causa della lunga incertezza dei critici se vedere in lui soltanto un visivo o no.

L'ardore che accompagna incessantemente il suo tentativo, fa sì che la materia rimanga sempre incandescente, non gli si raffreddi mai sotto la penna. I ricordi, le sensazioni, le immagini, tutto insomma il materiale poetico gli turbina nell'animo per modo che a stento egli riesce a tener dietro a quel trascorrere veloce (di qui deriva quella che fu chiamata la sua «poesia in fuga»). Quel materiale egli non può dominarlo completamente, si direbbe gli sia imposto da un'esigenza più forte di lui, che lo subisca. Si viene perciò a trovare in una condizione tutta particolare, una condizione di disagio. La sua forza fantastica è tesa verso un di là, verso la visione, verso un regno che presente d'istinto, che intuisce confusamente, ma al tempo stesso rimane chiusa come in un involucro: quelle immagini, quelle figurazioni che gli si presentano come una possibile via d'uscita e insieme uno schermo impenetrabile, contro il quale continuamente si dibatte e s'infuria. E non può tentare altre strade appunto per quella promessa di soluzione insita in esse. Per ciò s'accanisce nel suo sforzo, prodigandovi straordinarie energie; è un assalto sempre rinnovato contro quell'ostacolo che alla fine, pur non dandosi mai per vinto, non riuscirà a valicare. Per questo la figura di Campana ci apparirà sempre giovanile, non doma, rimarrà scolpita in questo atteggiamento di fede e di tenacia.

Da simile condizione hanno origine, in gran parte, le debolezze, le incongruenze, gli squilibri, i difetti insomma di cui fu accusata la sua poesia (il disordine stilistico e logico, l'eccessiva incandescenza di certe pagine, le informità che lasciano il senso di una mancata elaborazione, il titanismo, non so-lo verbale, ecc.); e questa è anche la

«La divina semplicità delle... forme snelle» arriva come un contenuto grido di gioia, una rivelazione che permette al poeta di abbandonarsi a quel naufragare per il mare dell'essere, vorrei dire con voluttà, dolce e serena. Un abbandono che ha il potere di fare apparire «piccolo... e leggero» anche il mondo visto ora attraverso l'immagine della donna.

Certo tutta la lirica ha un tono un po' vago, d'indeterminatezza, non voluta per ottenere degli effetti precisi, ma data dall'imprecisione stessa dei fantasmi che il poeta non sa vedere con perfetta chiarezza.

ragione del ripetersi degli stessi spunti, degli stessi paesaggi variamente atteggiati, colti in stati diversi, ma sostanzialmente uguali, delle stesse figure: quelli che furono chiamati i motivi o i temi ricorrenti di Campana.

La definizione è piuttosto ambigua e può dare adito a interpretazioni inesatte, perchè tali motivi hanno in lui una funzione singolare, diversa da altri esempi consimili, una funzione che apparirà subito chiara se si tenga presente quanto s'è detto più sopra. Nel Nostro essi non hanno lo stesso valore dei motivi wagneriani ad esempio o di quelli leopardiani, non sono cioè i nuclei essenziali di una più o meno precisa concezione di vita, ma appunto delle figurazioni che egli incontra continuamente nel suo sforzo accanito e che gli sembrano i veicoli più adatti per raggiungere la meta a cui tendeva.

I motivi (continuiamo pure a chiamarli così) centrali di questa poesia, quelli che si possono chiamare la sostanza nella sua ispirazione, sono la donna (la bellezza femminile), il viaggio, le soste, la Notte, la Chimera. Una scelta, una progressione ideale come si vede, che può confermare pienamente la loro funzione.

LA DONNA

Come su ogni animo di autentico primitivo, che s'affaccia sul mondo pieno di ansia e di stupefazione, anche su Campana la donna esercitò sempre un fascino prepotente; egli guardò sempre alla bellezza di lei (bellezza fisica, naturalmente e solo fisica, chè altre di genere diverso non lo potevano interessare) come a qualcosa di misterioso e di sovrumano, come a un'emanazione di potenze divine. Egli non vede mai, o raramente e direi in secondo piano, la donna come soggetto o oggetto d'amore, bensì come una portatrice di mistero, un essere in cui restano racchiusi enigmi vitali; per ciò in lui si verifica quell'atteggiamento che si direbbe abbia qualcosa di feticistico.

Nelle prime prove della sua poesia, e ne abbiamo già parlato nelle pagine precedenti, Campana si avvicina all'amore con animo vergine, senza preconcetti, un amore fisico privo di veli e pur profondamente e sinceramente umano. A mano a mano che egli riesce a conquistare l'arte più sua, anche la donna comincia ad assumere un altro ruolo, si confonde con l'ansia di purezza primitiva di quel «cielo nuovo» che invoca con tanta passione, diviene direi una manifestazione del mistero del mondo. Di conseguenza il poeta guarda la sua figura con occhio ansioso e accorato e insieme estatico; estatico perchè la sua «fame di visivo» come la chiamò De Robertis, lo terrebbe fermo alla pura immagine in sè, ansioso e accorato perchè altre esigenze, a volte e in parte volontaristiche, lo porterebbero a tentare attraverso di essa un'illuminazione del mistero. Queste opposte istanze sono spesso concomitanti.

Pagine in cui questo atteggiamento è reso con esiti notevoli si incontrano già nel Quaderno.

Uno degli esempi più convincenti rimane certo DONNA GENOVESE.

Potrebbe sembrare, o essere in un certo senso, una poesia a carattere amoroso; anzi come primo movimento d'ispirazione è senz'altro erotica; ma ha un modo ben singolare di svilupparsi.

La figura, fedele a quella paganità insita in tutta la produzione del Nostro, potrebbe essere una delle antiche ninfe del mare, d'una «divina» misteriosa bellezza, con tutti gli attributi ad essa inerenti, ma il poeta non la vede come donna; bensì come una concretizzazione particolare dell'«infinita bellezza»; egli non guarda l'immagine in sè, non s'appaga della contemplazione di essa, si direbbe che gli interessi solo indirettamente, come un mezzo. Al di là di essa la sua attenzione è fissata su quei grandiosi paesaggi dove più sensibile respira il mistero della natura. Sicchè da ultimo l'interesse centrale non è dato dalla figura ma appunto dal fascino di quel mistero. Da un atteggiamento simile è ovvio che non possano nascere i consueti complessi d'istinti e di sentimenti, che nel poeta quella vista non possa suscitare nè «amore», nè «spasimo»; per lui essa è solo «un fantasma», «un'ombra... che vaga serena e ineluttabile per l'anima e la discioglie in gioia, in incanto serena perchè per l'infinito lo scirocco se pa possa portare»; è insomma un'occasione per evadere verso i regni vaghi della «bellezza pura». E' il suo atteggiamento peculiare, quello che lo distrae dal presente reale per buttarlo all'inseguimento del suo mondo di fantasmi, nel quale spera la salvezza.

Continua a pag. 4

Gino [illegible]

Il bigliettaio
di Leicester Square

In una strada secondaria di Londra vidi, in anni lontani, in testa a una donna un cappellino che aveva la forma più indefinibile e più curiosamente meschina che la moda dei miserabili abbia mai saputo immaginare. Sotto quel cappellino c'erano occhi furtivi e vergognosi d'una faccia di donna, fermatasi, essa sola, un momento davanti a cinque vagabondi che sul marciapiede cantavano a squarciagola, mentre uno di essi, cieco, toccava i tasti, con beata disinvoltura, di un piccolo pianoforte; un altro zufolava in un flauto. Nessuno si fermava e solo di rado cascava su di un piattello, ogni tanto, un misero penny. Quella donna s'era fermata; poi i suoi occhi s'incrociarono coi miei, mi guardarono fissamente, mi stettero un momento nell'anima. Pareva volessero, senza parole, dirmi non so cosa che non sarà mai pronunziata. A me dettero la nostalgia di un solo, impercettibile, còlto per le vie di questa capitale di imperi.

Questa rapida impressione che era [illegible] gorgo della dimenticanza mi [illegible] vivida a leggere il volume [illegible] scritto da Silvia Risolo, [illegible] scrittrice che per la prima [illegible] si presenta ai lettori. (*Il [illegible] Leicester Square*, Libreria [illegible] fiorentina, 1953).

[illegible] in questo volume figure [illegible] uomini e di donne che [illegible] inconfondibile londinese, [illegible] crudo, nudo, nebbioso e [illegible]: anime di poveri e di de[illegible] partecipe di un mondo [illegible] una volta afferrate, non si [illegible] più: restano nella memoria [illegible] perchè attaccate strettamente [illegible] quello sfondo della metropoli [illegible].

Talvolta pare di risentire un'eco del [illegible] e pensoso umorismo di Dickens, [illegible] contorni della narrazione e della descrizione sono più intimamente moderni: non tutto si dice, come nella [illegible] narrativa ottocentesca: si lanciano motivi, si accennano sensazioni, si prospettano drammi la cui conclusione spesso sfuma in un suggestivo alone di poesia. Si pensa allora a Virginia Woolf.

Ecco il bigliettaio della stazione di Leicester Square, chiuso nel suo gabbiotto di vetro e acciaio mentre con le dita velocissime e pronte preme bottoni e manovelle: i biglietti scaturiscono da una fessura, le monete di resto piombano da un tubo, le mani si allungano e spariscono, le persone passano in un silenzio indaffarrato slanciandosi subito sulle scale mobili ronzanti o calando negli abissi della stazione sotterranea. Questo era il lavoro quotidiano di Peter Ross ed era felice, terminata la giornata, di tornare nella sua casa povera lontana dal centro dove la buona moglie lo accoglieva con le solite gentili frasi: «ciao, Peter. Stanco?» — «Buona sera, Emma. Affamato» — «Che tempaccio, vero?». Quando era libero, Peter con la moglie andava al Parco, e con l'autobus 611 si portavano in cima a Highgate. Ma una sera, tornando a casa, Peter trova la moglie gravemente malata e dopo qualche giorno essa lo lascia per sempre. Rientrato nel suo gabbiotto nella stazione di Leicester Square, per la prima volta in tanti anni, il mestiere gli riesce difficile: numeri e località si confondono nel suo cervello. Con profondo fastidio ascolta lo scalpiccio di tutti i piedi dei clienti e anche l'incessante ronzio delle scale mobili lo disturba. A sera tardi, quando l'immensa città era ormai buia e deserta dappertutto, fuor che dentro le infinite casette dove migliaia di famiglie stavano pacifiche ai caminetti con le teiere calde e trabboccanti, Peter che, entrando in casa sua avrebbe trovato le stanze vuote, non ne ebbe più il coraggio. Aveva negli orecchi sempre l'incessante scalpiccio di piedi che lo disturbava e quasi lo perseguitava. Per evitare lumi e rumori si rifugiò in certe strade laterali rischiarate da scarsi lampioni e arrivò al Tamigi. Anche lì, in quella solitudine notturna, gli parve sentirsi dire da una delle solite voci «*Camden Town*, prego. *Belsize Park*, prego. *Cinque*, prego». Ed anche un'altra voce, cara e dolce questa, diceva: «Il fuoco è stato acceso tutta la sera, Peter, per scaldarti l'acqua nel bagno... ora è pronto, se vuoi...». Il bigliettaio si guardò attorno con ansia sospettosa. La nebbia era fitta sul ponte ed egli sudava. E quell'uomo tranquillo e comune, aggrappandosi al parapetto, dette in un grande urlo.

Potente è anche l'altro racconto *Dramma al Festival*. Da una cittadina del Nord un uomo col suo figliolo si reca a godersi una settimana a Londra, per vedere il grande Festival in riva al Tamigi. Non erano mai stati nella capitale e tutto appare loro meraviglioso e quasi incredibile. S'incontrano con un uomo che avevano conosciuto dieci anni prima e di cui sanno solo il prenome, Joe. Allegri e commossi giungono all'esposizione affollata di visitatori di tutte le specie. «Pare di trovarsi su un altro pianeta, babbo», dice il ragazzo eccitatissimo. La Cupola delle Scoperte, somigliante al guscio di una tartaruga mostruosa, li

Continua in 5a col.

Ettore Allodoli

V E T R I N E T T A

TOMMASO LANDOLFI, *La biere du pecheur*, Vallecchi Editore, Firenze.

Attorno a Tommaso Landolfi si è formata un'atmosfera di simpatica attesa come attorno a Mario Tobino cresciuto nella medesima serra letteraria; ma mentre quest'ultimo ha saputo uscirne, egli vi è rimasto prigioniero con il pericolo di esserne asfissiato. L'intossicazione è giunta a tal grado che egli l'ostenta come fanno certi inguaribili della loro malattia. Il giuoco, nella sua ultima fatica, è tutto scoperto e il libro s'inizia, secondo il gusto dei romantici, sotto il segno d'un pensiero di Reclus e di un brano della «Partita a scacchi» di Giacosa ,senza parlare dell'ambiguo significato del titolo che può tradursi sia come *birra del pescatore*, sia come *bara del peccatore*. Prosegue così fino alla fine, muovendosi spesso ai margini di questo e di quell'altro scrittore, riecheggiandone volutamente i motivi come un compositore si diverte a far delle variazioni sui motivi di un altro musicista per una mostra di bravura o un omaggio al maestro.

Quanto all'essenza del racconto, esso si richiama da un lato a Byron e dall'altro a Dostojewschi: il suo personaggio ora ha la faccia ridente del «Don Giovanni», ora quella pallida de «Il Giuocatore» del grande romanziere russo, ma senza lo spiccato carattere o dell'uno o dell'altro. Dalla contaminazione nasce un personaggio incerto che sarebbe lo specchio o il corpo astrale, come dicono gli spiritisti, dell'autore. Attraverso ad esso, come ha notato Carlo Bo a cui il libro è dedicato, Tommaso Landolfi confessa la sua mancanza di fiato, il suo ripiegarsi nella pigrizia accettando i moduli altrui e rinunziando alla vita. Simbolico in questo senso ci sembra l'episodio in cui il protagonista, durante la guerra civile, progetta di passare la linea che divide l'Italia in due e dopo essersi preparato, resta a casa.

Se è così, se riconosce i propri limiti e l'impossibilità di superarli, perchè Landolfi ha tentato il romanzo per il quale non è tagliato, esponendosi a uno scacco? Forse ha voluto suscitare scandalo con la propria estrosità o con una presa di posizione polemica contro le tendenze di oggi verso un arte d'impegno umano e sociale. La sua polemica rimane però nel cerchio di un gruppo ristrettissimo di intellettuali che cercano le farfalle sotto l'arco di Tito mentre problemi immani urgono alle porte. Dopo aver letto il suo nuovo libro, torniamo a sfogliarlo o a rileggerne alcuni capitoli come quello arioso dei gattini che inseguono le rondini, in cui ritroviamo un sapore leopardiano, o la descrizione della bisca; ma pensiamo, pur non restando insensibili alla nobile applicazione di Landolfi, che sono troppo poco per assicurargli un posto nella storia delle patrie lettere e per procurargli il favore del pubblico.

GIACOMO ETNA

JOYCE CARY, *La strega africana*, Torino, Einaudi.
JOYCE CARY, *La casa delle onde*, Milano, Garzanti.

La straordinaria ricchezza di esperienze e di riflessioni accumulata dal Cary nella sua vita di funzionario coloniale, è nota agli italiani attraverso libri di grande successo: *Mister Johnson*, *Tabitha* e *La strega africana*. La tavolozza coloristica e l'amore delle psicologie primitive sono, in ognuna di queste opere, degni della più alta considerazione critica, anche se — come intuimmo dopo la lettura di *Mister Johnson* — l'arte del Cary ha raggiunto il suo punto più alto ed una vera consistenza poetica nel romanzo del povero negro: Johnson, per intenderci, giacchè tutta la tematica africana del Cary è ricca di negri poveri.

Con una specie di fatalismo storico, che toglie alle migliore sue pagine ogni velleità missionaria, Cary tra le molte cose che dice o tenta di dire o accenna, quasi travagliato esso stesso da dubbi, sembra concludere per l'incomunicabilità delle razze, o quanto meno, per la sordità delle civiltà superiori, rispetto a certa felicità d'istinto e semplicità invidiabile della civiltà cosiddetta inferiore. Non vorremmo si pensasse che intendiamo giovare a un mulino ben definito, traendo il rigagnoletto del discorso alla seguente affermazione: che nell'accettare il fallimento delle esperienze politiche e sociali anglosassoni in colonia, e quello ancor più clamoroso della missione protestantica, il Cary aduna, senza definizione nè impegno, una quantità impressionante di casi che sentiamo già risolti almeno nel pensiero, se non nella pratica, dei cattolici. Cary, a quanto sappiamo, non è un convertito; ci consta invece che rappresenti blande tendenze di sinistra: sarebbe dunque un esempio di più, della confusione che spesso si è fatta tra la restaurazione di un autentico cristianesimo, e l'apparato psicologico del marxismo, ricco di seduzioni sentimentali per i popoli più distaccati dal cristianesimo originario.

Sotto altro rispetto, *La casa delle onde* ci rivela, come era da intuire, che il Cary non ha scoperto gli umili e la loro condizione, in colonia. In questa storia di bambini, serenamente forti e sicuri di sè, avverti le memorie di un'èra irripetibile ma decisiva nella formazione spirituale, riguardata come un tempo di verità, un paradiso terrestre persistente quanto la purezza e l'umiltà dell'adesione ai richiami naturali (non escluso quello divino, che spira dappertutto).

La frattura avviene con la perdita di uno stato d'ingenuità del bambino nel suo divenire, e della civiltà nel suo svolgersi. Dunque anche per Cary, il nostro non sarà un peccato di superbia?

V. C.

LIVIO JANNATTONI, *Elisabeth Barrett Browning*, Firenze, Parenti.

E' il XIII numero della Collana di piccole monografie bibliografiche *Amor di Libro*, diretta da Marino Parenti. Livio Jannattoni, che da anni va scrivendo con arguta attenzione su argomenti inglesi, ha scritto un rapido e bel ritratto della famosa scrittrice inglese, che tanto amò l'Italia. (Si ricordi la *Epigrafe* dettata dal Tommaseo, e che è posta sulla facciata della Casa Guidi in Firenze, al civico n. 8 di piazza S. Felice: «Qui scrisse e morì — Elisabetta Barrett Browning — che in cuore di donna conciliava — scienza di dotto e spirito di poeta — e fece del suo verso aureo anello — fra Italia e Inghilterra — pone questa memoria — Firenze grata — 1861»).

Al «ritratto» della celebre autrice dei *Sonnets from the Portuguese*, Livio Jannattoni fa seguire il Saggio di bibliografia italiana [attentissima bibliografia: dall'epigrafe testè ricordata del dalmata al «Lamento dei bambini» («*The cry of the children*») tradotta, recentemente da Eurialo De Michelis]. Volumetto elegante. Parecchie illustrazioni.

C. B.

MARIA STICCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Milano, Vita e pensiero.

Una raccolta di saggi, anzi un saggio unitario, o un esame dei romanzi che — secondo l'A. — «rappresentano un atteggiamento nuovo della fantasia, o una tecnica nuova». L'A. sa che si può discutere la sua scelta, ma sa anche che i nomi compresi in fascetta bastano a giustificare il *nuovo* scelto come *ragione* (Borgese, Palazzeschi, Moravia, Buzzati, Piovene, Pratolini, Silone, Pavese, Bacchelli; ma fuor di fascetta sono: Alvaro, Tozzi, Svevo, Lisi, Tecchi, Cocciolí...: il lettore italiano dispone di più romanzieri, e più grandi, di quanto non pensi). Nè si creda che il *nuovo* perseguito dalla Sticco sia l'unico obbiettivo critico agglutinante autori ed opere: è un pretesto, ma la sostanza è nella sicurezza di gusto e di giudizio che spietatamente respinge o generosamente solleva al piano giusto, pregi e difetti.

Si veda, a proposito di Moravia: «quello che lo riscatta, in parte, è l'amarezza della sua prosa»: notazione non soltanto estetica; e infatti la Sticco ha un senso del bello che implica la storicità onde l'uomo è figlio del suo tempo, ma anche nipote dei suoi avi; né staremo a dire che cose, quante cose! siano chiamate in causa da questa semplice osservazione. Ce lo rivela lo Sticco (pag. 173): «Che cosa concludere riguardo alla valutazione estetica? Dopo trent'anni, l'acuta osservazione di Tozzi è ancora valida: Verga e D'Annunzio agiscono a distanza sul nostro romanzo, scopertamente il primo, occultamente il secondo, e i più dannunziani sono quei prosatori che hanno maggior bisogno di miti e d'eloquenza».

P. M.

PIERRE POIRIER, *La Peinture Vénitienne*, Paris, Editions Albin-Michel.

La pittura veneziana è un elemento essenziale della storia dell'arte. Pierre Poirier, già noto per le sue opere su Dante, Petrarca e Boccaccio, traduttore del manoscritto del d'Ancona sulla *Miniatura Italiana*, autore di studi capitali sulla pittura fiamminga, ci mostra oggi le origini, il principio e lo sviluppo di questa scuola veneziana con i nomi illustri del Giorgione, del Veronese, del Tiziano, del Tintoretto, del Tiepolo, e di tanti altri.

L'originalità di questo suo libro sta nella novità del metodo. Qui, il quadro è visto direttamente in se stesso, riportato nel suo ambiente storico e naturale, studiato nel suo soggetto e nei suoi dati pittorici, con la minuzia di un esperto che sa liberare dal dettaglio tecnico il tratto d'insieme, e scoprirne l'intento estetico, spirituale e morale.

Si legge e si sfoglia questo libro, magnificamente illustrato, con lo stesso entusiasmo ed amore, con il quale è stato scritto. Nessuno che voglia prendere, o riprendere contatto con la miracolosa ed indimenticabile città lagunare, potrà fare a meno, d'ora innanzi dell'opera del Poirier.

Attendiamo ora, con impazienza, il suo studio sull'*Affresco Fiorentino*.

CARLO BOCCAUA

JOSE SIMON DIAZ, *Bibliografia de la literatura hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.

Il giovane studioso spagnolo Simón Díaz, proseguendo con ammirevole tenacità nell'opera intrapresa, veramente da fare «tremar le vene e i polsi», di preparare per gli ispanisti una bibliografia della letteratura «ispanica» (cioè, in altre parole, di tutte le letterature fiorite nella Penisola, eccezion fatta di quella portoghese nel senso ristretto della parola, esclusa cioè, da essa, quella galiziana), è giunto ora a questo terzo volume, di ben 1272 pagine. Dopo i primi due, che avevano raccolto le informazioni di carattere generale, questo tomo dà inizio alla bibliografia particolare su ognuno degli scrittori «ispanici», cominciando naturalmente da quelli spagnoli (o castigliani, che dir si voglia): compiuto che sia un giorno la rassegna di essi, il Simón Díaz passerà a quelli catalani, galiziani e baschi.

Ma il volume ora apparso, pur con la sua enorme mole, non va al di là del medioevo castigliano: e all'averlo sotto gli occhi, tale volume ci dà un'idea concreta dell'attenzione data attraverso i secoli, dagli studiosi di tutto il mondo, a quei gloriosi secoli della letteratura spagnola. L'esame di quel medioevo è condotto in rigoroso ordine cronologico e, dentro i limiti di ognuno di quei secoli, in quello dei vari generi letterari: gli scrittori — e va ricordato che non sono molti — che ne coltivarono più d'uno, figurano in quello in cui si segnalarono in modo particolare. Fra i problemi complicati che l'erudito ha dovuto risolvere, o per i quali si è trovato nella necessità di seguire almeno una direttiva consona alle esigenze moderne della ricerca, va qui segnalato quello che riguarda i «Romanceros», dove l'unico inquadramento temporale possibile è giustamente apparso, al Simón Díaz, quello delle date di pubblicazione delle raccolte: ma egli ha voluto indugiarsi anche ad enumerare il contenuto delle principali di esse, fino al *Romancero General* compreso.

Il lettore che prenda nota della varietà degli indici che chiudono il volume (onomastico, di primi versi, di biblioteche, di illustrazioni, generale) si confermerà nell'ammirazione per la coraggiosa e utile meticolosità di questo studioso; particolare compiacimento sentirà poi il lettore italiano, nel rilevare lo scrupolo con cui egli si è valso anche delle nostre maggiori biblioteche, per portare avanti, con questo terzo tomo, la sua opera, alla quale va qui l'augurio che possa giungere alla fine con altrettanta chiarezza di programmi e concretezza di risultati.

G. C. ROSSI

E. ARIOSTO e G. CALENDOLI, *Almanacco dello Spettacolo Italiano (1952)*, Roma, Ateneo.

Con le solite ampie rassegne e discussioni riguardanti un'annata di attività nei campi del Teatro di Prosa, Opera, Musica e Danza, Cinema, Rivista e Varietà, Radio, Circo, e con la vasta «cronaca di una stagione», questo almanacco, tipograficamente migliorato, costituisce (con *L'Annuario del Teatro Italiano* della S.I.A.E., curato dal Fiocco), il miglior sussidio alla conoscenza documentata ed ufficiale di una *stagione*.

Teatro-Scenario, Milano, Garzanti.

Il fascicolo 13-14, dedicato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, contiene la «Cronaca in tre tempi» *Abbiamo fatto un viaggio*, di R. M. De Angelis (recentemente rappresentata al *Pirandello*), e la sceneggiatura completa di «Ossessione», il film di L. Visconti, tratto dal romanzo di Cain, *Postman Always Rings Twice*.

Il bigliettaio
di Leicester Square

Continuazione dalla 1a col.

sbalordisce. Quando è ormai sera tarda pensano ad uscire e a tornare il giorno dopo. Siccome in quel momento si rovescia un turbine di vento e di pioggia e tutta la gente si affretta ad allontanarsi, il padre del ragazzo, David Wright, perde di vista i suoi compagni. Allora, credendo di poterli raggiungere alla stazione di Charing Cross, si dirige in quel luogo ma nemmeno lì riesce a incontrarli. Non ricordandosi più l'indirizzo dell'abitazione di Joe cerca nelle sue tasche e non trova il libricino con l'indicazione. Turbato, ritorna all'esposizione che era ormai chiusa; un caritatevole inserviente gli permette di fare qualche ricerca ma il libriccino era ormai perduto. Deve passare una notte in un albergo: una notte molto penosa. La mattina dopo ritorna al Festival, inutilmente. Prende parecchi autobus e gira per la Metropoli nella speranza di riconoscere presto o tardi i quartieri attraversati la sera prima con Joe e col figliolo. Invano. E intanto intorno a lui tutto il mondo vive, si agita, segue i propri interessi particolari. Ritorna al Festival, penetra di nuovo nella immensa Cupola delle Scoperte, poi stanco si mette a sedere. «Fissava tutto assorto l'acqua lucida che faceva scattare le palette in su e in giù da una fontana meravigliosa in riva al Tamigi e inorridiva senza sapere perchè».

Sarebbe interessante seguire questa galleria di personaggi vivi e veri che nella loro apparentemente modesta e scarsa umanità rappresentano il frequente drammatico quotidiano dell'esistenza: timidi sogni di onesti impiegati, ragazze sole che vivono del proprio faticoso ma regolare lavoro e che ogni giorno riempiono gli autobus, le ferrovie sotterranee, e, la sera, i cinema e i Lyon's.

Il colore locale sa diventare nella penna di Silvia Risolo un colore umano; l'odore di Londra nebbiosa, uniforme e monotona, diventa un odore penetrante che sa di pensosa poesia. I modesti piaceri della vita nell'esistenza della gente comune, magari una porzione di prugne cotte con crema, diventano un particolare essenziale collegato a quelle determinate figure.

Silvia Risolo con questo libro inizia felicemente la sua carriera di scrittrice. Che la fortuna intelligente l'assista.

Ettore Allodoli

Poesia di Campana

Continuazione dalla pag. 3.

«*Tu mi portasti un po' d'alga marina*
Nei tuoi capelli...».

«La divina semplicità delle... forme snelle» arriva come un contenuto grido di gioia, una rivelazione che permette al poeta di abbandonarsi a quel naufragare per il mare dell'essere, vorrei dire con voluttà, dolce e serena. Un abbandono che ha il potere di fare apparire «piccolo... e leggero» anche il mondo visto ora attraverso l'immagine della donna.

Certo tutta la lirica ha un tono un po' vago, d'indeterminatezza, non voluta per ottenere degli effetti precisi, ma data dall'imprecisione stessa dei fantasmi che il poeta non sa vedere con perfetta chiarezza.

Il mistero della bellezza femminile, forma il nucleo essenziale anche di UNE FEMME QUI PASSE, che ha molti punti di contatto con la precedente. Solo il modo di guardare del poeta, le sue reazioni di fronte alla figura, sono diverse. Se prima essa costituiva una specie di mezzo visivo, per così dire, e tutto l'interesse era concentrato al di là, ora quel mistero è inerente alla figura stessa e in essa è ricercato. Per questo è colta in atteggiamenti più concreti, per questo risulta meno evanescente e imprecisa, pur restando ancora come avvolta in un'aura di sogno. Ma quanta più tristezza e accoramento in quei versi. In *Donna genovese* vi era l'abbandono sereno, quasi gioioso alla fuga, qui invece il poeta rimane un po' come spettatore di una fuga altrui. Vede la scansione di quel passo che si lascia dietro «un mistero di sogni avverati» ed ha coscienza dell'inutilità, meglio dell'impossibilità di seguirlo; può tenergli dietro solo col «cuore», col desiderio; in altro modo non è possibile: la vita è chiusa da un «pallido... lontano orizzonte». Tale incapacità viene accettata senza gridi o proteste, con lucida rassegnazione che conferisce a tutto il componimento un tono accorato, sottolineato dalla scansione dei versi lenta e quasi martellata, scansione che oltre a dare una certa solennità trasognata, mette in evidenza e accompagna il ritmo vittorioso di quel passo enigmatico.

«*Andare. La vita s'aprirà*
Agli occhi profondi e sereni?
Andare lasciando un mistero
Di sogni avverati che è folle sognare
[per noi».

(*continua*).

Gino Gerola

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21
Registrazione n. [illegible] Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA — Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 42 - ROMA, 18 OTTOBRE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61279 - 63064

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

Problematica Universitaria

A chi abbia non distrattamente seguito lo svolgersi della vita dell'università negli ultimi anni accadrà di scorgere, nel recente congresso degli universitari cattolici (Bologna 30 agosto-3 settembre), il rilievo che lo distingue da altri incontri e da altri dibattiti dedicati al problema della scuola. Per molti, però, l'università è ancora racchiusa nelle statistiche o nella cronaca degli accadimenti di ogni giorno, cosicchè, se il richiamo a porne il problema in termini rigorosi non è fuor di luogo, giustificato è pure il tentativo di offrire ad una tale riflessione, perchè lo conduca a chiarezza, il senso delle aspirazioni che la scuola universitaria del dopoguerra ha accolte e vissute. Solo se un senso esiste di tali aspirazioni, una prospettiva storica è giustificata per l'università.

L'urgenza di una scuola « contemporanea », ecco il riferimento implicito nel discorrere e nell'agire qualche anno fa, esplicito ora che il significato delle parole e delle opere si vuole sia chiarito come garanzia della fecondità di ogni tentativo futuro. Non vale la pena di indugiarsi a dire che la contemporaneità non è stata cercata in senso meramente riformistico, cioè nella revisione delle strutture, ma nella composizione del dissidio tra l'eredità ricevuta e lo spirito nuovo, al quale, ove lo si consideri nelle recenti vicende dell'università, altro aggettivo non sembra convenire se non quello derivante appunto dalla sua novità. E' stato definito democratico questo spirito, ma la definizione è insufficiente ed impropria. Essa ha, però, il pregio di indicare il primo contenuto della novità, cioè l'esigenza di porre l'università in rapporto con la nuova società democratica. La democrazia nasceva come convincimento morale, dal quale anche l'università avrebbe dovuto attingere per la revisione del mondo complesso che in essa vive.

Negli ultimi due anni — la determinazione del *terminus a quo* pecca sempre di arbitrarietà — questo contenuto ha assunto maggiore chiarezza. Forse le difficoltà in cui ogni tentativo di riforma che si esaurisse nella preoccupazione della messa a punto delle strutture si è imbattuto, certamente il costume del dibattito e della partecipazione ai comuni problemi introdotto dalla democrazia universitaria, hanno logorato le tesi dedotte da parziali inventari, nulla potendo impedire che la novità si chiarisse come necessità di porre il problema della scuola contemporanea e del suo posto nella vita sociale. Il congresso della *Fuci* segna, perciò, un momento importante nel progresso della coscienza universitaria. Ai temi che esso ha proposti — l'università nella società contemporanea, il pensiero e l'opera dei cattolici per l'università — nessuno negherà vero interesse. Nel progresso della coscienza universitaria di cui si è detto, essi vanno però intesi come espressione di una particolare consapevolezza. Il senso che questi temi hanno assunto soprattutto nelle riunioni di commissione e di facoltà si identifica col senso di tutto il congresso per chi non si ritenga pago delle banali circostanze della cronaca.

Nel primo tema è implicito il rifiuto di ogni parziale soluzione del problema della scuola.

Ma esplicitamente è stato pure detto che, servendosi come indicazione metodologica di questa esigenza della « radicalità », occorre procedere nella comprensione del rapporto tra società e scuola universitaria. Tra i due termini la posizione di un rapporto immediato è illecita e, d'altra parte, l'errore che si commette con la posizione di questo rapporto immediato presuppone l'omissione del chiarimento dei termini. L'approfondimento di un altro termine, la cultura, permette di comprendere l'università nel suo rapporto con la società; con esso necessariamente ci si incontra procedendo nel chiarimento dei termini del rapporto che a noi interessa.

La chiarificazione teoretica dei termini e l'analisi storica degli istituti s'impongono con pari urgenza. Non esiste un modello perfetto di università, sul quale in ogni momento storico si possa fare affidamento e che, ove la società lo reclami, diventi esistente per via di soli provvedimenti giuridici. L'università deve storicamente determinarsi, e una tale determinazione è resa possibile dalla storicità essenziale alla elaborazione della cultura. La concreta presa di coscienza dei problemi della nostra società indica nella preparazione alle professioni il fine dell'università contemporanea.

Del secondo tema basti rilevare che se esso è stato svolto in funzione della ricerca del posto che la logica interna dell'istituto universitario assegna ai cattolici, non meno è vissuto nella riproposizione del valore di quella simbiosi della cultura con lo spirito cristiano, nella quale il concetto di cultura cristiana è stato detto consistere da Maurice Blondel.

Sulla via della chiarificazione dei problemi e su quella dell'operosità intorno alle strutture procederà la coscienza universitaria nei prossimi anni. I dibattiti degli organismi rappresentativi studenteschi e delle associazioni universitarie le garantiscono l'apporto che lo spirito nuovo può dare ove lo si assuma come strumento per una nuova consapevolezza. A coloro che fuori del suo ambito operano, l'università chiede almeno la confidente attenzione che la saggezza consente anche ai fautori della cosidetta concretezza nelle cose dello spirito.

Vincenzo Cappelletti

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

L'ULTIMO SCONTRO

Una delle sintesi più illuminanti del Newman è quella che riconduce tutti i sistemi del mondo all'opposizione ultima tra il cattolicesimo e l'ateismo. I segni di siffatta opposizione oggi sono più visibili di quanto non fossero ai tempi del pensatore inglese, giacchè oggi non è necessario un occhio armato di lente per vedere le due direzioni polari che vanno prendendo le forme nell'ordinarsi per lo scontro decisivo. Le diverse concezioni del mondo, in effetti, si risolvono nell'opposizione che separa l'uomo religioso dall'uomo senza religione.

L'Oriente ci propone due forme di ateismo: mistico il primo, attivo l'altro. La mistica orientale tien per certo che i sensi sono fonte d'illusione e l'intelligenza fonte di contraddizione. Che valore possono dunque avere i messaggi dei sensi e quelli dell'intelligenza, allorchè ci propongono la visione e il significato del mondo? Falsi testimoni i sensi e l'intelletto, e appunto perchè affermano l'esistenza dell'universo, confermano l'inesistenza di esso. Il bugiardo che vi dice di aver incontrato una persona, certamente non l'ha vista, e più di essa vi dà descrizione particolareggiata, più corrobora il vostro credere, perchè vi dà la misura, con quell'abbondanza, della vena menzognera. La vita, il mondo, la cultura? Gran menzogna dei sensi e dell'intelletto, a scoprire la quale è necessaria una tecnica graduale, un'ascesi che riveli il segreto ultimo della dissoluzione della persona. Contemplate per pochi giorni un cadavere in putrefazione o un teschio su cui i serpenti tentano di far corona, e avrete lacerato il bel velo del corpo, quell'involucro delle illusioni e delle passioni, avvolgente l'orribile e il corruttibile.

Esercizi di tal fatta sono comuni nell'ascesi buddistica.

A fondamento di questa concezione è l'ateismo. Ignota a tale dottrina la dignità della natura umana; ignoto l'atto d'amore creativo per cui l'unione del corpo e dell'anima non sono l'effetto del caso, nè la conseguenza di una colpa, nè un fatto provvisorio. Diverse le forme di questo processo ateo-mistico: alcune vecchie, altre nuove quali l'antroposofia, la teosofia e il neo buddismo. Tutte però si risolvono in una negazione radicale di Dio.

L'altro lato dell'ateismo orientale è quello che, in mancanza di termine più proprio, abbiamo chiamato attivo. L'apoteosi della natura, la formazione estrema della facoltà dell'uomo e della sua personalità, il dominio delle forze dell'universo, possono conseguirsi senza Dio, fatale illusione che ha paralizzato l'uomo e gli ha impedito di rivelare le forze che sono in lui. La storia delle attuali persecuzioni religiose ci dice che, simmetrica alla tecnica ascetica per annientare il mondo, viene perfezionandosi un'altra tecnica per annientare Dio.

Per altra via l'Occidente precipita verso l'ateismo. L'uomo occidentale non dev'essere nè amico nè nemico di Dio: basta che gli sia estraneo. La vita e la cultura son tutto in questo mondo. La cultura ha per primo compito di celebrare la scissione tra i valori umani e i valori religiosi. Goethe ha dettato il testamento per questo tipo di uomo: « Colui che possiede la scienza e l'arte non ha bisogno di religione; supplisca con la religione chi quelle non ha ». Onorate l'uomo, come l'onorano i Greci, modelli di vita umana, e professate verso lui quel culto che rendevate a Dio.

La scissione tra la vita e la religione viene così allargandosi anche perchè l'uomo occidentale elabora una morale indipendente in cui i valori mutano sotto lo stesso arco: la Nazione, lo Stato, Mammone, il Lavoro, l'Amore, il Piacere vanno assumendo tal carattere di assolutezza da poter costituire la sostanza della vita.

Atei mistici, atei attivi, atei agnostici trovano nella loro marcia pattuglie che vorrebbero tagliar loro il passo combattendo con certe armature filosofiche o religiose fragili e inconsistenti, ma com'è naturale, esse se non si accordano vengono sconfitte e sommerse.

L'opposizione ultima come aveva presagito il Newman sarà quella dei cattolici. Ma appunto perchè ultima sarà fatale a chi soccombe.

Varius

« CERTE SCUOLE »

Da molte parti ci si rimprovera di aver lasciato stampare in *Idea* (n. 36), nell'articolo di Luigi Pareti « Sugli esami di maturità », l'invocazione a porre « rimedio contro l'azione perturbatrice di certe Scuole riconosciute ». Qualcuno benevolmente immagina che non abbiamo fatto sufficiente attenzione alle parole del Pareti, e ci offre, per così dire, una scusante.

In verità, le cose stanno altrimenti. In nessun caso avremmo storpiato l'opinione di così illustre collaboratore; ma, se non fossimo stati d'accordo con lui, avremmo espresso in calce il dissenso. Invece, avendo attribuito a quelle parole il significato più sereno, precisiamo il nostro punto di vista:

non si può difendere la Scuola libera e non statale, senza ammettere che *certe* scuole non fanno onore alla categoria, certe altre la illustrano;

la stessa distinzione facciamo tra scuole e scuole statali.

Non diremmo che le critiche rivolte dal Pareti all'organizzazione statale fossero più blande di quelle che hanno suscitato nella scuola privata malintesi e malumore. Sarebbe dunque il Pareti un avversario di tutte le scuole?

Ci si lasci pensare che, ascoltando uomini di sicura esperienza e di buona fede, sia che accusino sia che consiglino, si potrà dare al nostro Paese una scuola molto migliore, statale e non statale. Com'è nei voti.

Pietro Barbieri

San Bernardo

E' dubbio che a un uomo quale fu Bernardo di Chiaravalle spetti una considerazione di riguardo in seno alla storia della filosofia, qualora si intenda questa come storia dei tentativi umani di penetrare il segreto della realtà fidando nelle facoltà conoscitive dell'uomo; chè Bernardo della filosofia così concepita non solo non volle essere cultore, ma fu anzi oppositore deciso, il più autorevole nella sua epoca.

Se però della filosofia non si fa una semplice ricerca tecnicamente impostata, bensì la fonte della saggezza che struttura e sostanzia la vita umana, in modo che la storia della filosofia si identifichi, come arte in un tutto, con la storia stessa della umana moralità, allora a Bernardo di Chiaravalle è necessario riservare un posto di grande eccezione, come a campione di saggezza fra i più nobili di una intera civiltà. Poche figure di tutta la storia del Cristianesimo appaiono insieme così elevate, così vigorose, così salde nei propri convincimenti, eppure così umane, per squisitezza di sensibilità e per sincerità di impegno. Vissuto in una età di acerbi contrasti ideologici e pratici, egli stesso ne fu attore di primaria importanza, riuscendo a determinare attivamente il corso degli eventi che resero il suo uno dei più fiorenti secoli della storia della civiltà cristiana; e, pure in una esistenza di normale durata, essendo morto a 63 anni nel 1153, esattamente 800 anni or sono, improntò di sè tutta un'èra, che per molti ancora oggi è, senz'altro, l'èra di S. Bernardo.

Nel secolo XII, con l'intensificarsi delle relazioni commerciali anzitutto e quindi culturali fra Oriente arabo e Occidente cristiano, tutta la vita nei suoi vari aspetti veniva in Europa modificandosi con accelerato ritmo di rinnovamento, e i centri di cultura teologica venivano man mano integrandosi in centri di cultura anche filosofica, sulla scorta dei testi classici che poco alla volta venivano restituiti alla curiosità dei chierici dei monasteri e delle embrionali università. Centro della prima e delle successive Rinascite ancora nel pieno corso del tardo Medioevo, la Francia vedeva sorgere in quel periodo le prime scuole in cui venivano professati espressamente gli insegnamenti filosofici. A tale nuovo orientamento della cultura si oppose, ancora soprattutto in Francia, un rinvigorimento dello spirito della vita monastica, di preghiera e di cultura essenzialmente teologica e solo subordinatamente filosofica. E massimo promotore di questo rinvigorimento fu proprio Bernardo di Chiaravalle, riformatore della abbazia benedettina di Citeaux e grande avversario di Abelardo, cioè del massimo esponente della filosofia non più ancella di un superiore sapere.

La polemica, non solo letteraria, che sorse e si sviluppò fra i due è uno degli episodi più interessanti dell'intera vita culturale del Medioevo e uno di quelli che meglio fanno intendere lo spirito di una intera età.

« Che cosa ci insegnano i santi apostoli? Non certo a leggere Platone nè a rimuginare le sottigliezze di Aristotele, non certo ad imparare sempre per non giungere mai alla conoscenza della verità. Essi mi hanno insegnato a vivere. Credi tu che sia piccola cosa il saper vivere? E' grande cosa invero, e anzi la più grande » (*Sermo I*). Appunto concependola come scuola di vita anzichè come scuola di sapere, Bernardo dette un nuovo, austero assetto alla sua abbazia, che fu uno dei centri di vita spirituale più attivi e più alti del Medio-evo. Per fissare la regola della vita più santa, S. Bernardo riteneva non fosse necessaria alcuna filosofia che fungesse da fondamento a tutto l'edificio della precettistica morale, ma trovava nel Cristianesimo stesso quale dottrinariamente gli si offriva, quel fondamento che rendeva in conseguenza superflua ogni ricerca filosofica intrapresa in totale o sia pur parziale autonomia. Per questo la filosofia di Abelardo non gli sembrava che pura vanità, incapace di dettare alcuna norma, e tanto meno alcun criterio di vita spirituale. La vera scuola di filosofia era per lui il monastero, ove si insegnava non con il logico argomentare ma con l'agire bene ispirato, che è ispiratore di nuova azione.

Ma Bernardo di Chiaravalle, che così altamente sentiva della propria missione di difensore del più autentico Cristianesimo, temè che il solo apostolato della schermaglia ideologica non potesse bastare a frenare e ad abbattere i nemici della Chiesa, all'esterno ancora potenti e all'interno sempre minacciosi. Per questo, contro Abelardo non si limitò a comporre opere di persino eccessiva vigoria, ma si adoperò per farne condannare le più personali proposizioni, prima nel concilio di Soissons del 1121, poi in quello di Sens del 1141. Nella lettera indirizzata al Papa per chiedere appunto la condanna di Abelardo poi ottenuta, S. Bernardo si presenta in tutta la forza del suo impegno, che era ben altro che semplicemente culturale.

« Ferite fatte alla fede, ingiurie al Cristo, insulti ai Padri e sprezzo per essi, è questo uno scandalo per il presente ed un pericolo per l'avvenire; ci si fa beffe della fede degli umili, si mettono in luce i segreti divini, si trattano temerariamente questioni interessanti i soggetti più elevati, si rimprovera ai Padri di aver detto che bisognava lasciarle nel letargo piuttosto che risolverle. In tal modo l'intelligenza umana usurpa tutto per sè, nulla lasciando alla fede; essa vuole andare troppo in alto, in ricerche che superano la sua possibilità; ciò che è ben chiuso e sigillato, essa non lo apre ma lo spezza; ciò che essa non trova di facile accesso per sè, pensa che non valga niente, e si rifiuta di credere ». E altrove: « Egli discute delle virtù e dei vizi senza avere moralità, dei sacramenti senza avere fede, del mistero della Trinità senza semplicità nè sobrietà. Deridendo i dottori della Chiesa egli colma di elogi i filosofi, e antepone le loro invenzioni e le proprie novità alla dottrina e alla fede dei Padri cattolici ». Di fronte a tale superba bassezza, Bernardo ritiene non sia neppure conveniente discutere: « Giudicavo indegno di permettere che, con meschini ragionamenti umani, si dovesse discutere la dottrina di fede, che è fondata su di una verità così certa e così solida. Gli scritti di Abelardo bastano ad accusarlo ». In lui si rinviene ognuna delle più grandi eresie: « Se parla della Trinità è Ario, se parla della grazia Pelagio, se della persona di Cristo Nestorio ».

La fonte di tutto ciò è una sola, l'orgoglio umano che, nella ricerca della intelligenza che è oggetto della filosofia, fa dimenticare la fede che è punto di partenza e norma di tale stessa ricerca « L'uomo è uscito dal suo limite ». Ma la grande umanità di S. Bernardo sta, oltrechè in quel suo alto equilibrio che riesce in lui a comporre perfettamente ragione e Rivelazione, in una sua chiara capacità di intendere come il caso di Abelardo non si restringa a un fenomeno isolato, ma sia sintomo di una effettiva difficoltà dello spirito umano, che stenta a porre un limite alla sua brama di sapere, una volta che questa sia stata pur di poco assecondata: ci vuole una forte fede, ma perchè la fede non appaia una imposizione bensì un arricchimento risolutivo della umana coscienza, la fede stessa bisogna viverla, pienamente e sinceramente. Così, in circolo perfetto, pensiero e vita in S. Bernardo trovano la loro luce e la loro coerente ispirazione.

Contro i nemici esterni della Chiesa, Bernardo di Chiaravalle fu impetuosamente battagliero, predicando la seconda Crociata contro i Maomettani ancora nel pieno della loro potenza; e ciò fece nonostante che la sua natura e il suo interesse lo portassero più alla contemplazione che alla azione pratica. Ma a lui importava appunto salvare, per sè e per gli altri, quella vita contemplativa, quella vita di Cristo che i nemici di Cristo rischiavano di distruggere, per cui occorreva debellarli per poter quindi più intensamente fruire di quel bene che era inteso come l'unico necessario. Per tale suo più alto interesse, Bernardo, oltre a rinnovare la sua vecchia abbazia, rinnovò e fondò altri monasteri, 300 e anche più, e ai molti monaci che lo seguirono, donò opere di mistica e di ascetica di una purezza e di un vigore ineguagliabili.

Per vivere la vera vita di Cristo occorre essere umili, e in umiltà percorrere tutti i gradi della perfezione, l'umiltà appunto, e poi la carità e infine la contemplazione mistica, in un viaggio dell'anima a Dio che si conclude nella mistica visione di Dio stesso. Per arrivare a questa vita, è necessario ogni giorno non disputare in sillogismi ma meditare dell'amore che Dio ha per l'uomo e dell'amore che l'uomo deve avere per Dio, in quanto Dio non è tanto oggetto da conoscere quanto persona da amare. Così si prepara il terreno per quel ritorno dell'anima a Dio, propiziata dalla morte di Cristo che redime l'uomo dalla sua caduta che è privazione della libertà di volere il vero bene E' appunto l'amore di Dio per gli uomini che ha reso possibile l'amore degli uomini per Lui. L'insegnamento di S. Bernardo è fondamentalmente questo; e anche a voler restare su piano puramente storico, è necessario riconoscere che pochi uomini come lui hanno saputo così profondamente intendere e così chiaramente delucidare l'animo del Cristianesimo; per cui ancora e tanto più oggi egli resta uno dei più grandi maestri di spiritualità cristiana.

Luigi Quattrocchi

MARXISMO DI MARX
e marxismo sovietico

Il marxismo sovietico o russo (di fatto quello di Lenin e Stalin) è certamente marxista, ma non è riducibile al marxismo di Marx. Non credo si possa chiamare umanistico nè che il termine «umanesimo» possa avere in e per esso un qualunque senso. Il suo materialismo è immediato: «nulla nel mondo esiste se non la materia che si muove; tutto, per conseguenza, è prodotto della materia in movimento». E' questo il dogma su cui il marxismo russo costruisce le sue teorie politico-sociali, la sua concezione della storia e dell'uomo. Esso è filosofia di un partito politico, severamente controllata e imposta senza possibilità di discussio[ne] [illegible] la sua evoluzione o le sue critiche [illegible] compito dello stesso partito, chiamato ad adattarlo per tutti alle mutevoli situazioni. La filosofia marxista [illegible] s'identifica in breve con lo Stato [illegible], cioè prima con V. I. Lenin [illegible] con Giuseppe Stalin. E' nato [illegible] marxismo lenin-stalinista, che il [illegible] diffuso con enciclopedie, [illegible] catechismi come la nuova [illegible] dell'umanità. Noi non [illegible] fasi attraverso cui è [illegible] nuova filosofia, le cui [illegible] sono state tutte a mano [illegible]nate, da quella di G. A. [illegible] a quelle di G. F. Alexandrov, [illegible] di M. A. Markov ecc.

[illegible] di accettare il marxismo [illegible], che difese dalle in[illegible] meccaniciste, empiriocriti[illegible] in realtà, egli lo adattò alla [illegible] culturale e sociale della [illegible] e lo fece arretrare verso posi[illegible] critiche di quella del marxismo originario e da altre rappresen[illegible] sviluppi che aveva avuto in [illegible]. Il marxismo non riesce a su[illegible] delle sue contraddizioni in[illegible] da un lato, afferma che l'uomo, [illegible] con il trasformarsi delle [illegible] economiche (le sole forme [illegible] dell'esistenza), per cui [illegible] agito e non agente, una risul[illegible] e non un'iniziativa (conclusione [illegible]); dall'altro, sostiene che l'uomo crea se stesso attraverso il lavoro, agisce sull'ambiente e lo modifica. Così, da una parte, si sono avute le interpretazioni deterministe e, dall'altra, quelle idealistiche (per esempio, in Italia, di Labriola, Gramsci ecc.). Com'è noto, il marxismo crede di risolvere il problema con l'illusorio concetto del rovesciamento della «prassi», per cui l'uomo da agito si fa agente, il determinato determinante.

Il motivo idealistico è abbandonato da Lenin: la natura è un dato, una realtà di fronte al soggetto. Essa è materia in movimento, la quale è precisamente definita come la «categoria filosofica che serve ad indicare la realtà oggettiva». Tutto è prodotto della materia; l'opposizione coscienza-materia è solo gnoseologica [1]. Il pensiero non potrebbe adeguare e riprodurre il mobile mondo esterno, se non fosse anche esso dialettico: l'adeguazione però, sempre approssimativa e mai perfetta, è relativa: la mutevole realtà esterna esiste indipendentemente dalla nostra coscienza, copia o riflesso della materia, che è oggettiva nei limiti della sua imperfetta e parziale corrispondenza a essa [2]. La conquista progressiva della natura è possibile all'uomo mediante il lavoro produttivo o l'utilizzazione degli strumenti di lavoro; pertanto, da un lato, il pensiero è il mezzo dell'azione efficace e, dall'altro, mediatore tra la natura e l'uomo (stabilisce l'«interazione» che unisce il mondo all'uomo), viene ad identificarsi con il progresso tecnico-scientifico. E non può essere diversamente, una volta che, come ha insegnato Marx, non si tratta di comprendere, ma di «trasformare» il mondo. Ciò posto, hanno valore solo quelle attività idonee allo scopo della conquista e della trasformazione della natura, quelle «conoscenze» che consentono un lavoro sempre più produttivo e un'azione dell'uomo sempre più efficace: dunque la tecnica e la scienza, la cui verità non è teoretica, ma pratica, cioè è misurata dalla loro efficacia trasformatrice o produttiva. Il materialismo marx-leninista è (e non può non essere) scientista e prassista. «Pensare» la natura in movimento significa semplicemente cercare forme sempre più adeguate di effettivo dominio, cioè forme che rendano più efficace il lavoro, che stabiliscano una sempre meno approssimativa corrispondenza (e dunque una sempre meno inadeguata interazione tra il naturale mondo e l'uomo) tra la materia in divenire e l'uomo. In breve, la sola conoscenza vera è la scienza unita alla tecnica, nè vi è alcunchè di «inconoscibile» che possa autorizzare una forma quale che sia di agnosticismo; nè conoscenza contemplativa o di pura «comprensione»: tutta l'attività dell'uomo è determinata da bisogni economici e perciò ogni classe sociale ha una sua filosofia, una sua morale ecc. Una conoscenza puramente «comprensiva» non trasformatrice del mondo per i nostri bisogni, non ha senso, è priva di verità, è il tradimento del lavoro: la conoscenza non può non essere classista e suo criterio di verità è soltanto la pratica, cioè il successo produttivistico.

La scienza come strumento di potenza dell'uomo sul mondo e della sua suprema felicità sulla terra è il mito coevo al sorgere della scienza moderna (esplicito in F. Bacone), che ha conosciuto gli entusiasmi dell'illuminismo e del positivismo e del marxismo originario ed oggi conosce, da un lato, i nuovi entusiasmi infantili dello scientismo prassista nordamericano e di quello sovietico e, dall'altro, la sfiducia e la conseguente disperazione di altre correnti del pensiero europeo. La differenza (e, se si vuole, l'opposizione) non è nelle premesse, che sono identiche, ma nelle conclusioni: posto che il fine dell'uomo è in questo mondo e che la sua suprema aspirazione è la conquista e il dominio della natura (che si attua, secondo l'idealismo ed Hegel, nel movimento conoscitivo, attraverso la sua risoluzione nel pensiero che è lontano dalla maturità critica o, secondo il materialismo marxista e altre forme di scientismo prassistico, nel momento pratico, con l'efficacia trasformatrice del lavoro, di cui è strumento il pensiero tecnico-scientifico), esclusa una trascendenza dei fini umani rispetto alla natura e alla storia, l'uomo intero è adeguato dall'ordine naturale e storico. E così il conquistatore della natura, ne è il conquistato: se la natura è il tutto a cui egli aspira, la conquista che egli ne opera è la vittoria che la natura consegue sull'uomo. La «filosofia dello spirito» dell'immanentismo idealista si risolve in quello che implicitamente è, in «filosofia della materia»: l'adeguazione spirito-natura compiuta già nel suo porsi il seppellimento dello spirito nel mondo. Il marxismo leninista-stalinista, che è lontano dalla maturità critica dell'immanentismo europeo (come lo è il naturalismo nordamericano), è ancora nella fase dell'entusiasmo e della fede nel progresso, del convincimento dommatico che, attraverso la rivoluzione sociale e dittatura proletaria (Lenin) e il piano «scientifico» dell'industrializzazione socialista e della collettivizzazione dell'economia rurale, si arriverà alla società comunista, che è quel Tutto, quell'Assoluto a cui l'umanità aspira. Al contrario, altre correnti immanentiste europee mancano di questa fiducia di ogni fede e, disincantate, scorgono nella radicale storicità dell'uomo e nel suo essere nel tempo il suo destino di morte e di nulla. Per esse l'aggressione della scienza contro la natura come strumento di conquista di essa con il lavoro è un «impegno inutile», una caduta, la perdita dell'autenticità dell'uomo.

Il marxismo leninista-stalinista non si accontenta di rendere l'uomo schiavo della natura, della quale lo fa apparentemente il dominatore ma lo schiavo anche della società: l'«assimilazione» dell'uomo e dei suoi fini alla natura si accompagna con l'assimilazione del singolo alla società, dato che questa è tutto l'uomo ed è il tutto dell'uomo. L'uomo come persona non ha una sua «dignità ontologica»: la sua «esistenza sociale», come scrive il Luckas, «giuoca un ruolo decisivo». Il marxismo russo non è soltanto «antiindividualista nel senso accettabile di critica e di condanna dell'individualismo egoistico (e perciò immorale o amorale prima che anti o asociale), ma nell'altro di negazione della personalità dell'uomo [3]. Come è stato scritto, Lenin (che era un ingegnere, un tecnico, uno «scientifico») «considera il mondo, l'umanità e i singoli uomini come materia prima, che egli deve tecnicamente elaborare, come un cantiere, al quale è chiamato a lavorare». Da qui il suo «realismo» e «razionalismo». Lenin «è realista, poichè come uomo d'azione egli non può ammettere che il mondo, sul quale lavora e che riforma, altro possa essere che una realtà; è realista, perchè questo è il naturale e necessario portato di un uomo d'azione. Il razionalismo parimenti è dato con questo carattere: occupato nella riforma del mondo attraverso la tecnica, Lenin non vuole nè può ammettere, che vi sia questo mondo di fattori inafferrabili per la conoscenza; infatti tali fattori sarebbero inaccessibili alla cosciente attività di un uomo d'azione» [4]. La cosiddetta filosofia stalinista-leninista si riduce dunque alla realizzazione di un programma politico-sociale, con cui vengono identificate non la filosofia come tale (la quale è negata in partenza come ciarlataneria o rettorica borghese), ma la scienza, la morale, ogni attività umana, l'uomo intero, «l'uomo completo», di Marx. Da un lato, la dialettica leninista-stalinista toglie quasi ogni importanza alla sintesi per darla intera al conflitto tesi-antitesi da spingere fino alla soppressione violenta della tesi o della classe borghese (non più «passaggio» come in Hegel, non «superamento» dialettico-logico, ma negazione); dall'altro — identificato l'uomo con la sua natura sociale, il momento conoscitivo con l'azione trasformatrice del lavoro tecnicamente organizzato e il compito dell'umanità intera con l'attuazione di un programma politico-sociale — il Partito non può non essere tutta la «verità» dell'«uomo nuovo» e nello stesso tempo imposizione violenta, dittatura, controllo indiscutibile dei suoi dirigenti sulla filosofia e la scienza (e anche sui pensieri, sui sentimenti e sui respiri dei singoli), ridotte a strumenti al servizio dell'attività del Partito stesso [5]. Anche la morale e l'arte devono «impegnarsi» nella lotta di classe, contribuire alla distruzione della classe borghese o capitalista, esaltare (l'arte) gli sforzi eroici del proletariato nella lotta che ha impegnato per questa distruzione e per la costruzione del nuovo mondo socialista. Il «realismo socialista» impone di mettere tutto a servizio della lotta di classe e di costruire una filosofia, una morale, una estetica «marxiste» e anche una filologia, una matematica e una cosmologia leniniste-staliniane. Nell'Enciclopedia sovietica si legge che, fino ad oggi, la matematica ha avuto un «indiscutibile carattere di classe» e che «bisogna lottare spietatamente contro la cosmologia borghese» di Galilei e di Newton o di Einstein.

La sola cosa da non mettere a servizio della lotta di classe è la religione, che è invece da sopprimere, come insieme di superstizioni, di errori e di menzogne condannate dalla scienza, che ci fa conoscere tutto. Essa, nata dalla paura dell'uomo di fronte alle forze della natura (paura che viene a cessare una volta che il progresso tecnico-scientifico domina totalmente e irresistibilmente queste forze), è stata un mezzo per mantenere le classi proletarie asservite, addormentate dalla speranza di una vita migliore dopo la morte. Ma ormai l'umanità progredita non ha più bisogno della religione: capace di trasformare la filosofia, la scienza, la morale e l'arte borghesi, è anche capace di far sparire le superstizioni religiose, il cui posto viene occupato dalle verità scientifiche e dall'immancabile felicità della nuova società del lavoro [6]. Tanto grossolano semplicismo e tanta ingenuità acritica sono oggi al di là della possibilità stessa di essere prese in considerazione ai fini di una discussione critica avente un minimo di serietà. Però non bisogna dimenticare che il sovietismo pone dei problemi che vanno presi in seria considerazione [7] e che, in qualunque caso, è oggi una concezione della vita con cui bisogna fare i conti anche fuori del terreno politico-militare: e questi conti può regolarli solo una concezione della vita autenticamente spiritualistica e una filosofia non immanentista. Le posizioni immanentiste (storicismo o naturalismo, esistenzialismo o neopositivismo) non hanno nulla da dire contro di esso e sono condannate ad essere assimilate («convertite») o distrutte, per i molti punti essenziali che hanno in comune. Il marxismo leninista-stalinista nega la religione, ma si pone esso stesso come la vera ed unica religione. Perciò è diventato una mostruosa idolatria (la «divinizzazione» dei dirigenti del partito) e un fanatismo forse senza precedenti. Ma è proprio qui la sua forza, in questa acrisia radicale; e l'Occidente anticomunista, figlio della stessa filosofia immanentista — sia esso esistenzialista o neopositivista — sia esso esistenzialista, accademico, non ha nulla da opporre, tranne il suo egoismo, la sua decadenza, il suo bizantinismo, il suo materialismo e scientismo, che non hanno neppure il merito di essere efficaci sul terreno pratico.

Michele Federico Sciacca

(1) La coscienza è definita da Lenin «una copia, un riflesso, una fotografia» della materia, senza di cui non può esistere: prima è la materia, poi la coscienza, che

Continua a pag. 4.

CARNELUTTI OVVERO LA CODA DEL DIAVOLO

Ecco ciò che non mi era capitato mai, e che pur mi capita ad indicare la novità della vita, sempre originale in ogni manifestazione. Ecco ciò che di me scrive, e non tolgo una virgola all'amenissima prosa, il togato Carnelutti (Tempo perso, *vol. II, Bologna, 1953, pp. 101-102). Credevo di essere io l'autore delle mie povere cose, e invece era il diavolo che le dettava; credevo essere io ad esercitare un ruolo sia pur modesto nel mondo, e invece non sono stato e non sono che l'incarnazione superba ed arrogante del diavolo. E ciò nonostante che avessi creduto di mettere le cose a posto, poichè all'inizio della terza edizione del mio famigerato* Corso *(vol. I, Roma, 1949, p. V) avevo scritto: «Sia detto in modo esplicito che il mio* Corso *rappresenta una posizione dottrinale, dalla quale vado lentamente e cautelosamente allontanandomi...».*

Senonchè, chiarito che quel mio lavoro rappresenta la documentazione del mio travaglio idealistico, orientandomi oggi «verso un acquisto spiritualistico che soggettivamente ritengo appagante», non è detto che io lo rinneghi e lo abbandoni al rifiuto, come si abbandona un abito logoro e dismesso. E come potrei rinnegarlo, quando quelle pagine rappresentano il presupposto della mia ulteriore speculazione, e senza l'esperienza della sintesi chiusa, del pensiero che tetico costituisce il suo mondo e tutto lo costituisce in sè, del pensiero in atto che assoluto risolve il molteplice nella unità, non ci sarebbe stato per me il senso del limite e del residuo, e quindi neppure del valore che sormonta alle operazioni nostre logiche o pratiche che siano?

E tra l'idealismo che fu l'amore dei miei giovani anni e lo spiritualismo cui approda la mia ansia di uomo maturo io sto, non attendendo un giudizio che risolva l'antitesi, quanto piuttosto la pace di più soddisfacente esperienza. Ma questo, creda il Carnelutti, è ben anche e più altamente il travaglio del pensiero moderno da Kant e Vico a Hegel, da Rosmini e Gioberti al Croce e al Gentile, essendo cosa da prendere sul serio e non da riderci su se non per gli approssimativi e gli incolti. «L'idealismo», come scrive un assai probo nostro filosofo, Antonio Renda a proposito del Fiorentino (Catanzaro, 1934), «qualunque sia il suo destino di sistema storico, lascia all'ulteriore sviluppo della filosofia l'eredità preziosa di una mirabile esplorazione della vita del pensiero; l'insegnamento che ogni valore è da cercarsi in noi, anche se abbia ritenuto che ciò richieda la riduzione di ogni essere al conoscere; la conquista di una nuova tappa della nostra redenzione dall'essere, anche se ridotta nel piano della conoscenza; il principio dell'attività autonoma dello spirito, anche se l'abbia lasciata avvinta alla vecchia determinazione di un compito ontologico».

Quindi non certo verbalismo e vuoto verbalismo, ma esperienza di autosufficienza e di sinteticità, necessaria all'uomo perchè solo dalla superbia limitata nasce la consapevole umiltà; e bisogna ritenere di possedere saldo il giudizio perchè appaia il dubbio e nel dubbio il confine, bisogna ritenere di avere per sè il valore nel volere attingendosi appieno il fine proposto, perchè una qualunque incoerenza della volontà nel suo processo mostri eccedente il valore e altro il fine conseguito da quello perseguito. Ma oggi chi è che si salva dal più pesante giudizio, dal volere che presuntuoso assume gli altri come mezzi della sua costruzione? E non è certo il libro che s'intitola Tempo perso *che dà esempio di contenuta modestia logica o etica che sia; quando all'incontro di tutto si discute e su tutto si giudica, di estetica e di diritto, di logica e di economia, e sempre è la spada che taglia e sana, la mano che sfiora e guarisce: qui il bene e oltre il male. Oh! l'evangelico:* nolite judicare!

E l'ultima espressione dell'orgoglio nel giudizio, espressione certo astorica e acritica per chi non voglia dire altro, credo che sia la mia assunzione a mezzo del diavolo, se non diavolo io stesso, essendo il padreterno a disposizione di Carnelutti e per lui condannante o assolvente. Un dubbio finale sfiora il povero Padreterno carneluttiano. Condannare o assolvere? Usare il giudizio assoluto nelle categorie o usare la misericordia? Quel Battaglia diabolico quante mai oziose parole ha egli usato, quante mai pagine ha egli scritto a «tempo perso»! Bene meriterebbe egli l'inferno; senonchè meglio che l'uso pratico della ragione la misericordia, e l'assoluzione nel riso. In fondo bisogna ammettere che il Padreterno carneluttiano ha trovato che la ragione non è tutto e che la morale tra ragione e la carità può optare.

Orbene, ridiamoci su, e sarà un coro di risate, del diavolo con il Padreterno, di Battaglia con Carnelutti; senonchè quando seriamente ritorno su e penso a «mio fratello Daniele» e al prof. Carnelutti, mi domando se non era migliore la malinconia ad avvolgere l'autobiografante, chè almeno in tal modo un'attitudine critica, incoativamente critica, manteneva rispetto a quanto d'impervio sempre presenta ogni operazione umana, anzichè la goffaggine di chi possiede la salvezza nel giudizio e nella moralità. La dualità del diavolo e del Padreterno è davvero lo scherzo dell'orgoglio per chi abusa del suo ingegno. Allora dietro la toga del cattedrante spunta una piccola coda, quella che giudica e manda. Questa volta la conclusione vorrebbe essere generosa nella franca risata, ma è troppo ostentata per essere genuina; ragion per cui un altro diavolo candidato si aggiunge a quel temerario idealistico diavolo che fu e, se Dio non lo salva davvero, è in una società di diavoli.

Felice Battaglia

CARNELUTTI: Tempo perso, vol. II, p. 101.

«Se il volere in atto non può non volere se stesso ed è etico, il volere che voglia non può ritrovare in sè un contenuto di volontà, un voluto: l'opposizione di un voluto al volere, di una attività già attuata valutabile rispetto alla presente attività di volere, al volere che vuole o al volere volente, sostanzia un momento economico rispetto a quello etico, che si rileva nell'opposizione come il negativo rispetto al positivo, come l'astratto rispetto al concreto». (Felice Battaglia, *Corso di filosofia del diritto*, terza edizione, II, pag. 37).

La prima volta, quando lessi queste cose nella precedente edizione del libro del Battaglia (ora le parole sono un poco mutate ma la sostanza è la stessa) il dubbio di non capire mi ha messo nell'anima un velo di malinconia (*Mio fratello Daniele*, pag. 181). Molte cose sono successe, però, da quel giorno; o forse una sola, una tale da aver mutato colore alla mia vita. Fatto è che oggi la malinconia cede il posto a una franca risata per questo almeno giuoco di prestigio, ch'è «il voluto del volere», e per l'ingenuità, con la quale tanta gente v'ha prestato fede, compreso il Battaglia e prima di lui il Gentile, ai quali non vorrei fare il torto d'esserne stati, anzi che vittime, gli autori: il vero prestigiatore è il diavolo, cioè quel tanto di superbia che ha inspirato il cosiddetto idealismo filosofico e con esso il pensiero pensante che pensa il pensiero pensato o il volere volente che vuole il volere voluto.

Vogliamo dunque, uscendo dal cerchio magico, entro il quale gli spettatori ammirano la corda lanciata in aria dal fakiro e il fanciullo che vi s'arrampica su, vedere le cose come sono? «Io voglio scrivere» è una proposizione che, volgendola al passivo, diventa: «lo scrivere è voluto da me»; io, soggetto; scrivere, oggetto; verbo, voglio oppure è voluto. Basta mettere il participio, cioè una parte del verbo, al posto dello scrivere, cioè dell'oggetto, per formare la proposizione idealistica: «io voglio il voluto», dalla quale il Battaglia gravemente deduce che «il volere non può non volere sè stesso». Si finge, così, una proposizione, in cui il verbo sdoppiandosi, fa anche da oggetto. E il giuoco è fatto! Che poi, se il volere si risolve nel voler una catena, che non finirebbe più (se volere è voler volere, voler volere è voler volere volere... così via, fino alla fine dei secoli) è qualcosa che a chi si trova nel cerchio magico non passa per la mente!

Certo tra i pochi lettori, ai quali cadranno sott'occhi queste righe, qualcuno a sentirmi parlare del diavolo, troverà che esagero o, almeno, che faccio dell'ironia. Ma no, chè ne parlo sul serio, invece. Perchè, dopo tutto, questo passo del Battaglia è un prodigio: non il giuoco, intendo, così facile da svelare, ma la buona fede del filosofo, che lo ammannisce al pubblico, e del pubblico che, nella grande maggioranza, rimane a bocca aperta e batte le mani. Il diavolo, dicevo, è la superbia; se non ci fosse la sua azione stupefacente, non si spiegherebbe quello che è avvenuto. Comunque tra le «parole oziose», ciascuna delle quali sarà imputata ai filosofi nel giudizio finale (*Chiose al Vangelo di Matteo*, pag. 159), anche queste troveranno il loro posto; a meno che il Signore, nella sua misericordia, non ci faccia una franca risata anche Lui.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 870-370

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO V - N. 43 - ROMA, 25 OTTOBRE 1953

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61272 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LIRICA ITALIANA
DEL NOVECENTO

Il traguardo del mezzo secolo offrì nel 1950 l'occasione, nei più vari campi della cultura, per tentare un consuntivo, per azzardare un bilancio. Impresa assai ardua fu quella di delineare la sintesi una panoramica della lirica italiana del Cinquantennio, chè la poesia — cosa quanto mai altra delicata e profonda — richiede a chi si disponga a trattarne sensibilità coltivata e preparazione vasta, nonchè senso di proporzioni e di equità, pena le più grossolane e deplorabili deformazioni. Ed ecco affacciarsi, allora come oggi, l'interrogativo: «E' lecito delineare, appena alla metà del secolo, un panorama della nostra lirica del '900, che presuma di offrire una linea di resistenza storico-critica non del tutto provvisoria? E' possibile, in altri termini, dopo così vario e intenso lavorio critico sui testi dei lirici contemporanei, tentare un veloce anche se approssimativo disegno propedeutico alla sistemazione del complesso e discorde paesaggio della nostra lirica del Novecento? Se, come noi crediamo, la critica non può prescindere da una esigenza di collaborazione, di integrazione (1) — chè nessun critico può presumere di offrire una volta per sempre l'unica definitiva interpretazione e illustrazione di un testo (2) — anche per abbozzare un veloce quadro della poesia italiana del nostro secolo occorrerà tener presente il lavoro precedentemente svolto, eliminando, con un più attento organico esame dei testi, difetti di proporzione, imprecisioni, lacune. Tra i rischi più grossi cui è dato incorrere in queste indagini d'insieme è la tentazione dello schema, che, offrendo il vantaggio di semplificare, a volte in termini dialettici, motivi e caratteri di un certo fenomeno, conduce spesso a svisarne la sostanza in caratterizzazioni troppo vaghe e in formule troppo astratte, che finiscono per nascondere le complesse articolazioni di una problematica interna inerente alle singole personalità degli autori. In realtà la storia della poesia, appunto perchè il concetto stesso di storia — nella sua accezione dinamica — implica la necessità di immergere le singole figure nel tessuto connettivo di una civiltà e di una cultura, può dar luogo a molti equivoci, provocati a volte dal desiderio ambizioso di fissare — nella complessa, sotterranea rete dei rapporti, delle analogie, degli influssi — alcuni nodi quasi miracolosi in rapporto a questo o quell'autore; un poeta non lavora per attuare dall'esterno una rivoluzione della tecnica espressiva e dei moduli metrici, ma soprattutto per esprimere se stesso e il suo mondo, e la forma che egli faticosamente e laboriosamente conquista in un processo tutto interiore e necessario — se di autentica poesia si tratta — non è che il chiarificarsi di quella forza genetica entro cui vive e si plasma la sua stessa visione dell'esistenza, quella materia umana in cui e da cui la vita e la storia del mondo risultano riflesse. Per questo non sarà possibile intendere compiutamente il maturarsi e lo svolgersi di una certa «corrente» di poesia e il vario atteggiarsi e modularsi della poetica di una autore prescindendo dal clima spirituale del suo tempo, mentre d'altro canto, poco convincente riuscirà ogni tentativo di interpretare unilateralmente il fenomeno poetico in funzione delle condizioni storico-economiche od economico-sociali di un'epoca, sì che insufficienti in quanto parziali appariranno le valutazioni — diametralmente opposte — della poesia cosiddetta «pura» avanzate da un critico come il Gargiulo — teorico dell'estetica dei «mezzi espressivi» e strenuo auscultatore e difensore dei valori formali e fonico-evocativi (3) — e un pensatore come Antonio Gramsci — decisamente orientato, secondo il credo del materialismo dialettico, a intendere cultura e poesia come sovrastruttura di una determinata struttura sociale — che sottolineava il carattere di un «puro secentismo» per lui peculiare di quella parte della lirica contemporanea degli altri più celebrata ed esaltata (4).

A parte l'unilateralità e il dogmatismo di certe impostazioni critiche bloccate da una teoria o da una ideologia ci sembra opportuno fa rilevare come l'insufficienza di certa critica recente nell'interpretazione della nostra lirica contemporanea è da ricercarsi nell'assenza di un concreto e profondo interesse per quella «crisi di valori» che è dato scorgere al fondo di tanta parte di quella lirica, e assai avvedutamente Antonio Russi, in una sua indagine su *La poesia italiana dal 1915 al 1945*, muoveva dal rilievo di questa carenza: «Una delle caratteristiche della critica ermetica è stata proprio quella di aver guardato all'ultima poesia come se alle sue basi non vi fosse uno stato d'animo, e da questo errore è derivata molta parte dell'oscurità e dell'inconsistenza di quella critica. Quanto a noi ci è già capitato altrove di indicare nella noia, nel vuoto e nell'indifferenza le radici della poesia italiana recente e in genere della poesia dopo Baudelaire» (5). Era così possibile, muovendo da sagaci esplorazioni d'ordine storico-estetico — per cui il nuovo clima di desolata indifferenza e di amara solitudine che caratterizza la *Weltanschauung* dei decadenti è ricollegabile al fallimento dell'io deificato e idolatrato dai romantici — intendere la continuità di sviluppo della nostra lirica dal Leopardi agli ermetici, anche se occorra evitare le generalizzazioni estreme — in cui sembra cadere il Russi — allorchè asserisce, troppo unilateralmente, come «l'indifferenza, presa come centro, come sentimento fondamentale dell'ultima poesia, spiega molte cose. Innanzi tutto: l'oscurità e il frammento e cioè le due caratteristiche più appariscenti della poesia nuova» (6). D'accordo che lo stato psichico della *indifferenza* acquisti in alcune delle più singolari personalità della poesia «nuova» un singolare spicco e influisca come un quieto veleno sulla loro ispirazione; ma possiamo scegliere questa indicazione come determinante, esclusiva, per intendere la lirica italiana posteriore al 1915?

Su una crisi d'ordine culturale e morale insisteva anche Attilio Momigliano studiando *Le tendenze della lirica italiana dal Carducci ad oggi* (7), in un saggio nel quale con ampiezza di prospettiva storica e con finezza di sensibilità estetica si ricercano le origini della poesia nuova.

(Contin. al prossimo num. - Le note a p. 4)

Alberto Frattini

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

MORTE AGGETTIVATA

La serena morte, la bella morte, la stupida morte, sono tre forze a valle di tre declivi di pensiero.

L'antichità cercò la morte serena, e gli stoici ne descrissero le forme e ne proposero gli esempi; poi il Rinascimento inseguì il fantasma della morte bella; oggi è la morte stupida che si vuole vicina, quella che si può portare in tubetto di barbiturici, o che si può fare entrare aprendo la chiavetta del gas di cucina, o alla quale si salta in groppa buttandosi da una finestra del quarto piano.

Si abbandona la vita come si dimette un abito che non appaga più il gusto. Le cronache dei suicidi ci fanno conoscere una sequenza di tali idioti motivi determinanti il gesto estremo, da lasciarci davvero esterrefatti sulla stupidità montante.

La morte serena presupponeva almeno una dignità di vita che voleva fino all'ultimo non confessarsi cedendo alla paura e al terrore della carne.

Chi cercava la morte serena temeva che nel momento del trapasso venissero a dissociarsi quei sentimenti di energia, di vigore, di compostezza, che erano stati fusi nello sforzo, e dominati nella loro turbolenza, purificati nelle loro scorie e nelle loro screziature. Nelle pagine di Tacito dove la demenza delle persecuzioni imperiali ci fa sentire la vergogna del bruto scatenato, ci confortano le morti eroicamente serene. Persino l'arbitro delle eleganze Petronio che si dà la morte non ragionando dei problemi dell'eterno, ma rievocando motivi frivoli, non ha tuttavia un tono meschino. Ma quanta ottusità nel buttar la vita, e quindi nel non comprenderne le ansie, i fremiti, i prodigi, le virtuosità, ci domanda la cronaca, quando ci racconta che l'appannarsi di un amoruzzo o di un amorazzo, o una parola acerba di rimprovero hanno provocato la decisione di togliersi la vita.

E' certo sempre corollario di vita pagana l'uccidersi; ma il paganesimo antico si allontanava dalla vita con rispetto, quello moderno con infantile noncuranza.

Dell'uno e dell'altro paganesimo è agli antipodi il concetto della morte di chi crede che Dio per essenza è vita e luce.

La Bibbia non conosce codeste morti dei pagani; la morte è nelle pagine di quel libro «la regina degli spaventi», come si legge in Giobbe; e la Genesi parla di essa come salario del peccato e frutto diretto della condanna.

E' il mistero delle tenebre la morte, perchè assenza di Colui che è la luce. Da quelle tenebre è avvolta la croce su cui Cristo muore. Faceva notte quando Giuda esce per tradire il suo Maestro; calano le tenebre nell'ora in cui Gesù lotta e muore. La notte è il peccato di Giuda, la notte è la morte del Giusto. Delitto e morte dunque hanno lo stesso manto di tenebre. E la condanna del mondo presente è appunto in quella volontà di morte che Satana un tempo propose agli uomini con l'aureola della dignità e oggi suggerisce loro coprendola di stagnola lucente.

Questo baratto della vita con le minuscole cose, è diventato comune commercio da quando gli uomini hanno perduto il senso della propria esistenza, da quando cioè si sono convinti di essere una macchinetta di piacere che al primo inceppamento si può e si deve buttar via. I sofismi con cui hanno avviluppato questa pigmea concezione sono molti. C'è chi la piglia da lontano, dalle ginocchia di Giove e vi vuol convincere che l'onore val più della vita. Già ma quale onore? L'onore, per esempio del giocatore che non ha come soddisfare i suoi debiti di giuoco. Un colpo di rivoltella metterà le cose a posto, come se la viltà potesse dar soddisfazione all'onore. L'onore della poveretta sedotta, che con alcune pastiglie tronca il filo della sua esistenza e dell'altro che a lei si avvolge. Come se un cadavere ripristinasse l'innocenza.

Dov'è quel grande fremito che percorre il mondo all'annunzio del Cristianesimo? L'ansia di vivere, di rivivere è in quelle parole che entrano nel lessico: «Transfigurarsi», cioè spiritualmente riconoscersi. Un nome che si comincerà a scorgere nelle iscrizioni e negli epitaffi è «Renatus».

L'immortalità è promessa che gonfia le anime di speranza. Cristianesimo e vita sono sullo stesso itinerario. Chi non vuol morire stupidamente dunque, si prepari con il coraggio del vivere, un cristiano trapasso.

Noi non conosciamo più nè la vita nè la morte perchè non conosciamo più Cristo. Pascal aveva intuito questo tremendo mistero dell'ignoranza che ci schiaccia, nonostante tutti i nostri lumi. «Non solamente non conosciamo Dio senza Gesù Cristo, ma non conosciamo noi stessi. Non conosciamo la vita e la morte, non sappiamo nè che cos'è la vita nè cos'è la morte, nè Dio nè noi stessi».

Oscurità, confusione, nella natura; oscurità e confusione in noi stessi, senza la luce di Cristo.

Gli uomini si dibattono in questa tenebrosa cecità, e ne soffrono fino alla disperazione come ci dimostra questo oscuro appetito di morte che viene guadagnando anche gli spiriti meno opachi. Ma gli uomini non vogliono riconoscere qual è il marasma che li inghiotte.

Preferiscono pronunciare la tenebrosa parola, Morte, che il verbo di vita: Cristo.

Varius

VELLEIO E LA STORIA
DELL'ANTICA STORIOGRAFIA

Intorno al secondo volume della propria *Storia della letteratura latina*, il nostro maestro Rostagni ha fruttuosamente mobilitato l'ardore dei suoi discepoli e il giovanile fervore di ricerche le quali, dall'atmosfera medesima del tempo nostro, derivano un'impronta di filologia storicistica inconsueta anche ai maggiori eruditi d'ora è un paio di generazioni. Non istupisce, perciò, che di questo ripensamento della letteratura imperiale, soprattutto nei primi due secoli, si avvantaggi anche l'infelicissimo Velleio Patercolo, nella stroncatoria definizione del grande Norden, polemicamente, ma quant'opportunamente, ricordata da Italo Lana, alle soglie della sua esauriente monografia (1): «Il primo che, sprovvisto di ogni senso storico, ha scritto storia solo dal punto di vista del retore».

Se non che, per l'aprioristica impossibilità di scrivere storia senza senso storico, senza un problema che ispiri e governi la trattazione (quando, ad eccezione di grammatici e lessicografi, praticamente non esistevano, in età imperiale soprattutto, i puri eruditi fine secolo XIX), anche Velleio doveva, necessariamente, muovere all'opera sua in obbedienza a un proposito — sia pure di «falsa storia», e questo proposito, con una formula costantemente ribadita, e non felicissima sempre, il Lana definisce di «propaganda». Quasi, tuttavia, individuando nella propaganda un motivo di anti-storia, l'origine d'un libro che non è, appunto, nè vuol essere, a giudizio del critico, libro di storia, ma strumento a servigio d'una ideologia e d'una politica: nella fattispecie, la politica tiberiana del principato sorretto dal fattivo consenso degli *homines novi*, italici e in minor misura provinciali, a detrimento delle grandi famiglie senatorie in via di liquidazione domestico-economica, o rinserrate in una mentalità, più ancora che in un'attività, d'opposizione, fiduciose, comunque, d'una postuma e durevole vendetta, dopo il molto sangue e le diuturne persecuzioni, nel libro di un oppositore punto «repubblicano» ed intrinsecamente assai moderato, l'anti-*homo novus* Tacito.

Quanto è, indubbiamente, nel vero a individuare in Velleio un fine di propaganda, e ad inseguirlo, anzi, nella folta meandrica dei particolari, delle allusioni, della, certo soverchia, ricerca prosopografica, perfino nella cronologia delle varie «direttive», per esempio avanti e dopo la condanna di Cremuzio Cordo (dunque, con un eccesso lodevole, ma quanto comprensibile, di congetture, in una soverchia puntualizzazione del noto e dell'opinabile), altrettanto il Lana mi sembra peccare di astratto rigorismo «metodico», allorquando nega che Velleio compia, od anche intendesse di redigere, un'opera di storia, per ciò solo che obbediva alla propaganda.

Noi, certo, possiamo distinguere, oggi, fra le due guise, quantunque lo storico della storiografia novecentesca dovrà, probabilmente, limitarsi ad avvertire le devastazioni e rapine della propaganda salvo ad escludere senza pietà i consapevoli falsificatori imperiali o razziali. Questa distinzione, tuttavia, esiste per gli storici antichi, e nel nostro giudizio sull'opera loro? O, ch'è il medesimo, esiste una guisa letteraria greco-romana individuabile come «propaganda» (un neologismo controriformistico, al quale non credo si accompagni alcun equivalente vocabolo antico)?

La propaganda, per l'antica storiografia, fu sempre un elemento e un ingrediente, quand'anche non un fine, dell'attività dello storico; e l'esempio già fu dato dalla mitopoietica politica del IV secolo, da Isocrate e dai suoi discepoli e critici, che usavano e giostravano delle *données* mitiche per dichiarati e molteplici e contingentemente mutevoli propositi di azione pratica. Donde l'ingenuo errore degli onesti *scientistes* fine Ottocento, secondo cui dalla retorica vien tutto il male, dalla retorica non colta ed intesa nel suo significato intrinsecamente «politico» — e la retorica, nel suo valore pregnante di «propaganda» e «politica», quanto poi domina anche gli scritti dei presunti, ed esemplari, *scientistes* dell'antica storiografia, Tucidide, appunto, e Polibio.

Dunque, la propaganda non quale antitesi, o negazione, della storia, ma quale guisa della storia; la propaganda come *animus* od *Angst*, quale precondizione o preparazione all'attività storiografica. Questa correzione richiede, a mio credere, il volume del Lana, il quale, d'altronde, è poi tanto persuaso dell'intrinseca efficacia storiografica della propaganda, che al lume di quest'ultima in effetti analizza il libro di Velleio e le forme della coeva attività politico-letteraria contro cui essa polemizza e in opposizione a cui sorge.

Propaganda, perciò, *non* è direttiva, o conseguenza, del principato augusteo; proposito governativo di favorire una causa o una tendenza, d'alterare i presupposti del passato e le conquiste dei padri, in clima e regime politico diversi, *ad majorem gloriam* di «colui che detiene» — quand'anche naturalmente non si neghi che questo animo (questa «adulazione» tiberiana, rinfacciatagli dai moralistici eruditi) sia, effettivamente, in Velleio, e il Lana abbia dimostrato ch'essa inspira anche i giudizi letterari, per esempio la giustapposizione di Rabirio a Virgilio, *forse* pure il silenzio su Orazio e Properzio. Propaganda, nel senso che si è chiarito, mi sembra connaturata all'antica storiografia, in quanto, fin dal tardo Erodoto, storiografia «politica»; e specialmente connaturata alla storiografia «romana», quanto più, nello studio della pubblicistica, senatoriale od anti-senatoriale, intrapreso in ispecie dal Gelzer e dal Klingner, ci si è affrancati dal pregiudizio anti-latino ed anti-«retorico», in cui s'impigliò la generazione post-mommseniana.

Buon gioco ha, perciò, Italo Lana, a riscoprire, dietro il presunto velame della retorica formale, o il superficialismo «fontaniero», le fattezze degli storici e i motivi d'una polemica; sia la polemica «partica» degli «universalisti», liviani e post-liviani, contro i *levissimi ex Graecis*, consapevoli prosecutori della storiografia dell'equilibrio ellenistico; sia la rivendicazione della bidimensionalità, e successivamente tridimensionalità, della storia, sia, infine, la condanna augustea della storia universale, tanto per cicli «biologici», quanto per fasi di successioni imperiali.

Negherei, tuttavia, decisamente che «il problema germanico od il problema partico od il problema del Cristianesimo non furono mai trattati dai Romani» (p. 196), come agevolmente avverte ogni lettore di Trogo — Giustina, di Tacito e di Ammiano, soprattutto della storiografia e pubblicistica eusebiano-costantiniana, in cui si salvaguardò, mediante la «contaminazione» di Livio e Trogo, cristianizzandolo, il retaggio universalistico della profezia virgiliana: *Imperium sine fine dedi...*

E già un'altra infelice vittima della filologia otto-novecentesca, unicamente preoccupata di elogiarne la stupidità di ottuso epitomatore, già Diodoro d'Agirio aveva mutato dall'oligarchico Posidonio, non senza un suo personale apporto di fede tra rivoluzionaria e messianica, ben chiarito — malgrado il Lana —, avanti l'involuzione marxista, dal Farrington, il principio della «cosmopoli», che sublimava nell'effettivo avviamento all'universalismo della *civitas Dei* l'universalismo politico liviano-augusteo.

Ricordo accanto a Velleio Diodoro non solamente per la similarità del «trattamento», ma per avvertire, con l'accenno appunto alla monografietta del Farrington, la simultaneità, la frequenza, la sintomatica analogia metodica delle ricerche, intraprese a correggere il preconcetto che la storiografia antica finisca con Livio, solo nella misura, anzi, in cui Livio non soggiaccia alla tentazione annalistica o al pregiudizio «romano», e tracopii, invece, più o meno pedissequamente, Polibio: mentre lo stesso Tacito è di questi giorni nuovamente bistrattato per un suo presunto difetto di «acribia» filologica, per un suo eccesso di «bello scrivere», — ed elogiato, invece, per certo pessimismo disperante, quasi pre-esistenzialismo *avant lettre*, ovviamente imprestatogli, ai di nostri, dai compartecipi, ma poco storico-dialettistici, testimoni del crollo, in due guerre mondiali, di regimi e d'Imperii.

Da queste aberrazioni, uguali e contrarie, del filologismo fontaniero e dell'esistenzialismo fra ermetico e a-storico, è felicemente lontanissimo il Lana, a tal punto, anzi, consapevole delle limitazioni concrete della *libertas* oligarchico-senatoriale e dell'*auctoritas* cesarea, da troppo indulgenti filologici e giuristi sovente interpretata in termini di compromesso, diarchia, ecc., anzi che di rigorosa, cruenta e assoluta autocrazia, da negar la possibilità concreta e la desiderabilità stessa d'una restaurazione dell'antica repubblica, incapace d'intendere le guise del problema sociale (p. 27). Ma — e soprattutto, — il Lana è felicemente lontanissimo da quell'elogio degli «stupidi» e da quella condanna dei «retori» e degli «adulatori» in cui rischiano di naufragare, qualora persistano fontanismo e scientismo, gli studii di storia dell'antica storiografia.

Egli interroga le voci fioche o arrochite od anche nauseanti di fittizia eloquenza, per cogliere una realtà di anime, un dramma di storia, per in-

Continua a pag. 3.

Piero Treves

ASPETTI DELL'AUTOBIOGRAFIA

Memorie di galera

Le Memorie di galera si possono dividere in due categorie. La prima concerne i ricordi di prigionia scritti dopo la cattività, allorchè si è uscit fuor del pelago alla riva. L'altra è costituita dalla letteratura carceraria propriamente detta: autobiografia che culmina nella cruciale fase di relegazione: impressioni di cella non disgiunte da rievocazioni del passato.

Alla prima sezione appartengono *Ma fuite* del Casanova, i *Mémoires d'un détenu* di Onorato Riouffe (1764-1813), *Ma captivité* del Duca di Montpensier Antonio Filippo d'Orléans (1775-1807), le Memorie di taluni famosi inquilini delle prigioni austriache, dal Pellico al Maroncelli, dall'Andryane al conte Edoardo Fabbri, dall'Uccellini (*Memorie di un carbonaro*) al Rava (*La mia pazzia nelle carceri*), dal Pastro (*Ricordi di prigione*) al Pasini (*Come fui sepolto vivo*), nonchè *Cinque anni della mia vita* del Dreyfus, *Mes prisons* di G. Caillaux, le Memorie di Mussolini (1911-1922), altre pagine più o meno diffuse. E' da ancora accennare alle Memorie cui si parla *anche* del periodo di reclusione, fra le altre epoche di vita: come le Memorie del Cellini, quelle del solito Casanova, della pseudo Marchesa di Créquy, della signora di Beauharnais, di Francesco Eugenio Vidocq, del Antonio Arrivabene, del Settembrini, di Garibaldi, di Guglielmo Pepe, di Antonio Marchi, di Leonetto Cipriani, di Felice Orsini, e così via.

Nella seconda sezione rientra un materiale meno copioso. A caso: l'*Autobiografia* di Pietro Giannone, i Ricordi del Tempio, per suggerimento della cittadina Chanterenne, da Maria Teresa poi Duchessa d'Angoulême, figlia di Maria Antonietta; le memorie vergate da Madame Roland fino alla vigilia del patibolo; e, insomma, a fasci quelle dei Cardinali Consalvi e Pacca, di Federico Confalonieri, del Settembrini (in parte); del Socci (*Un anno alle Murate*: se il libro è stato scritto davvero in carcere), da Linda Murri, altre ancora. (Vi potrebbero rientrare, perfino, i ricordi della propria madre, che la signora di Lafayette, prigioniera a Olmutz, assieme al marito, scrisse nei margini d'una *Storia naturale* del Buffon, e che costituiscono la *Vie de la Duchesse d'Ayen*).

L'una e l'altra categoria presentano peculiari motivi di suggestione. L'una e l'altra categoria hanno un dominatore comune: la privazione della libertà, che, forse e senza forse, è l'esperienza più acuta della vita: quella tragica esperienza che gonfia e affoca i *Ricordi della casa dei morti* del Dostojewski.

Certo, la fase di segregazione è, per il reduce — specie se è stato lì lì per giungere al passo estremo — un grosso titolo di differenziazione del prossimo che non ha conosciuto l'acre sapore dei ceppi, nè il brivido dell'appressamento della morte. Il mondo s'era ridotto a una cella alta e larga pochi piedi; l'esistenza era ormai sospesa a un esile filo. L'ex-detenuto può parlarne come d'una *saison en enfer* («La cella dov'ero si chiamava l'*Inferno*», dice, della sua prima segreta, Casanova). E qui si può credere senz'altro che al vecchio avventuriero la mano sia stata davvero forzata dalla commossa curiosità degli amici. Casanova, stanco di dover ripetere centinaia di volte l'episodio dei *Piombi*, s'è deciso a metterlo in carta, per non sprecare dell'altro fiato. Leggessero il racconto i curiosi, e lo lasciassero in pace. Anche attorno al Pellico, l'avidità di ragguagli ha fatto ressa; l'abate Giordani e Cesare Balbo hanno finito col decidere alla stesura delle *Mie prigioni*.

Ma, detto questo, occorrerà, tuttavia, riconoscere che il memorialista a piè libero fruisca di indubitali condizioni di favore.

Intanto, egli non scrive sotto l'incubo dell'agente di custodia o della pena capitale; sceglie le sue ore di vena e i suoi luoghi di riposo; può correggere, ricominciare, consumar la carta che vuole; è circondato da amici, consiglieri editori. «Scrissi con effusione di cuore i primi capitoli delle *Mie prigioni*; e, un giorno ch'io ero in campagna, a Villanova Solaro, dalla contessa di Masino, lessi segretamente quei capitoli a un vecchio di mia relazione che erami affezionatissimo», riferisce il Pellico, nelle note aggiuntive, pubblicate per la prima volta in francese, a Parigi, da Antonio Latour.

Il Pellico scrive due anni dopo la scarcerazione; dopo due anni (a quanto dichiara) scrive l'Andryane, i cui *Mémoires* appaiono anche più tardi, fra il 1837 e il '38; e son passati, ugualmente, circa due anni dalla scarcerazione, quando Giovanni Cailloux compone *Mes prison*, nella sua proprietà di Mamers. Ne son passati, invece, ben venti, di anni, allorchè il Casanova si decide a stendere il racconto della sua segregazione ai *Piombi*, ed è un modo, per lui, di occupare il tempo; in quella comoda biblioteca del castello di Dux, dove si può prender gusto a diffondersi in mille particolari, a far delle appropriate citazioni latine e anche della spicciola filosofia. Ma c'è chi si risolve anche più tardi. E' nel 1913, dopo sessant'anni dalla sua prigionia di Mantova (1851-53), che Luigi Pastro, esortato da Giovanni Visconti Venosta, scrive i suoi *Ricordi di prigione*.

Nè è senza significato il fatto che ai memorialisti a piè libero accade di incipriare le loro pagine di un pizzico di civetteria, nonchè di pedagogia. La cosa si spiega: anzichè dal pagliericcio, essi partano dalla *dormeuse*, dalla poltrona (veramente, una poltrona, Casanova era riuscito a rimediarsela anche nei maledetti *Piombi*), dal seggiolone di studio, o addirittura dalla cattedra. (Esempio di moralismo *a posteriori*, in Casanova: «Non approvai in quel tempo la mia prigionia, ma oggi l'approvo, per l'effetto che essa ebbe su di me e per il bisogno che avevo di una buona lezione». «I *Piombi*, in quindici mesi, mi diedero il tempo di conoscere tutte le tare del mio spirito, ma non rimasi là abbastanza a lungo per fissarmi su delle massime atte a guarirle»).

Considerazioni che rammentano certi discorsi sull'immortalità dell'anima che si fanno a fin di banchetto.

In ben diverse condizioni di spirito e di corpo si trovano i memorialisti reclusi.

«Dentro d'una muda», quel rivoltolare il sasso della propria vita, sarà tutto (evasione, esasperazione, penitenza) fuor che gioco, e tanto meno gioco di società. Poichè il futuro appare al prigioniero un'incognita paurosa, non c'è che il passato a rappresentare, per lui, un che di certo e di intimo, da potere abbracciare come una propria creatura, e difendere da chi è padrone di strappargliela dalle mani.

E' l'unico conforto quello di potere aggirarsi tra i propri ricordi, per un Pietro Giannone, segregato nei castelli di Miolans e di Ceva, dove «privo di ogni umano commercio», trae miseramente i suoi giorni. E Madama Roland si getta smaniosamente sui suoi fogli, nel carcere di Santa Pelagia, anche per dare stogo al suo esuberante temperamento. «Mi intratterrò su di me per meglio distrarmi»: ed ecco sfilare, nella sua mente e sulla carta, come in un documentario, le immagini della sua vita. Buon per lei, certo, che, in cella, risme di carta non gliene siano mancate, come non le son mancati i testi di Plutarco (a lei familiari fin dall'età di otto anni), di David Hume, di Thomson, di Tacito. «Ho preso in prigione una viva passione per Tacito: non posso addormentarmi senza aver letto qualche suo brano». (Tacito e Plutarco hanno un singolare successo in galera: lo storico latino conforta Mazzini nelle carceri di Savona, e lo storico greco costituisce un desiderio insoddisfatto del prigioniero Casanova, che, nei primi tempi di reclusione, s'è dovuto contentare solo di libri ascetici. Forse, è questione di moda. C'è tutta un'epoca plutarchea: nella sua volontaria segregazione di Genzano, il D'Azeglio tiene ad assicurarsi «il solito Plutarco»: *Miei ricordi*, Cap. XXI).

Ma se Madama Roland ha potuto scrivere in carcere con tutta libertà — la sua ultima libertà —, e così anche Linda Murri, altrettanto non è accaduto ad altri reclusi. Il Cardinal Pacca ha vergato le sue memorie, durante la prigionia nella fortezza di Fenestrella, eludendo i rigori dei carcerieri. E non meno di contrabbando il Cardinal Consalvi ha scritto le sue Memorie a Reims (dove Napoleone lo ha relegato dal 1810 al 1813): cioè guardandosi alle spalle e celando i fogli, sotto l'incubo continuo dell'infrazione a un preciso divieto: donde la fretta e la concitazione della stesura: «Queste Memorie, essendo scritte in momenti di sommo pericolo, al segno di non essere io sicuro di non venire ad ogni istante sorpreso nel fare un lavoro che potrebbe costarmi assai caro se fosse conosciuto, non possono, per tali ragioni, essere nè piene nè esatte».

In verità, se particolarmente avvantaggiati furono il Giannone e il Settembrini (l'uno potè scrivere, oltre la *Vita*, varie opere; l'altro nell'ergastolo di Santo Stefano, potè tradurre Luciano), un singolare privilegio fu quello di cui godette Federico Confalonieri allo Spielberg. Un pietoso secondino (di cui, purtroppo, non ci resta il nome) forniva puntualmente, man mano, i fogli bianchi al recluso patriota e li ritraeva appena riempiti, per riunirli con attenzione ai precedenti, sì da poter consegnare, nel 1836, all'autore messo in libertà l'intero manoscritto ben ordinato.

Son tutte pagine, codeste, piene d'impeto e di sincerità. Madama Roland, «prigioniera, destinata forse a una morte violenta e inopinata», vi si riversa intera, rendendo così la più scoperta testimonianza di sè. Prenderà le mosse, infatti, dall'infanzia, da quando la chiamavano *Manon*, e andrà avanti, narrando le varie esperienze della sua vita di donna, non senza passaggi di estrema delicatezza.

Pagine, quelle di tutti i reclusi memorialisti, ora nostalgiche, ora frementi, sempre immediate; e non prive di un sapore testamentario. Certo, per i fatti del passato, la rozza pietra della cella costituisce una sorta di pietra di paragone. Avverti, generalmente, l'istinto dell'essenziale, il rifiuto delle scorie, il recupero di fattarelli remoti, che, quasi miracolosamente, trovano un'improvvisa purezza di riscatto. Siamo come nei ricordi dei vecchi, alle soglie dell'eternità. Dietro la porta del carcere può stazionare Madama Morte.

Ebbene, se dovessimo, per conto nostro, dar la palma a un libro di galera, pur onorando d'ogni reverenza le Memorie cui s'è accennato, è verso un libro tutto speciale che ci volgeremmo: verso il libro di un prigioniero di sette secoli fa; verso il *Milione* di Marco Polo.

Nella squallida segreta, le immagini dei meravigliosi viaggi sfilano, ricche di luci colorate, dinnanzi agli occhi del vecchio recluso, danzano, si rincorrono, s'intrecciano, gli tengono mirabolante compagnia. Lo stanco prigioniero non è più stanco e non è più prigioniero; il viaggiatore seguita a camminare, sia pure a ritroso, e ammicca e annota e s'istruisce, e onora Iddio. Il compagno di cella, Rusticiano da Pisa, stenta a tenergli dietro. Ormai la prigione è diventata un mondo, è diventata il Mondo. La Vita, il saggio carcerato l'ha ben conosciuta, e se la gode ancora attraverso lo sfavillìo dei ricordi; quanto alla Morte, poichè non l'ha conosciuta, non può discorrerne. Abbia pazienza, la Morte, di attendere dietro l'uscio, ch'egli finisca il suo meraviglioso racconto.

Rodolfo de Mattei

IL VALTZER
della Manzini

Nell'opera recente di Gianna Manzini domina una carica sentimentale, una volontà aperta di parlare in un modo meno personale e cifrato ad essere più decisamente colloquiale nel giuoco della sua memoria. La nozione dei fatti che ha preso meritamente spicco nell'opera dei narratori più nuovi si è aperta il passo con discrezione ed incanto anche nel suo universo più personale. E' in lei una sensibilità acuita per le cose in sè, fuori da ogni abusato richiamo simbolico; o è un modo di dar peso ed evidenza al dato della realtà, nella sua resa, in bilico sempre fra la pura invenzione e la correzione critica. E non si escluderà che la sua nuova attenzione per i fatti non sia il segno di una natura singolarmente avvertita e attenta al colore dei tempi, alla parte viva, passibile di storia, delle nuove mode. Senza sacrificare nè perdere il suo iniziale disegno, che soprattutto è debitore di una sua personale interpretazione di quella che fu la prosa d'arte, la Manzini, orchestrando le sue impressioni d'eccezione sul piano mobile di una ricca e varia psicologia narrativa, è andata tant'oltre nell'individuare il centro sensibile della sua realtà — e potrebbe una scrittrice come la Manzini muovere una materia che dal mondo esterno non sia passata nel vivo interiore della sua energia poetica? — da trovarvi una traccia delle cose più di ogni altra utile a sostanziare la sua rappresentazione, a dare una via d'accesso più naturale e diretta alla narrazione, e con essa al dato dell'invenzione poetica che in lei vi si lega a doppio filo.

Voi ricordate il pregio e il limite dei suoi primi racconti, dove gli avvenimenti, i possibili centri narrativi, appena individuati si perdevano nella cornice di suggestioni nate in margine alla narrazione, e dove gli avvenimenti riconosciuti — non è d'oggi l'impossibilità della Manzini alla composizione del romanzo — sembravano ad arte nella penombra rarefatta di più oscuri passaggi, come scaglie di un'energia poetica rifiutate alla forma degli oggetti, e fatte tramite a una temperie di sogno, a un infinito commento interiore, dove al dramma narrativo aperto si preferiva la confidenza del soliloquio, allo spettacolo rappresentato, l'arte di analogie estremamente complici e musicate. Ora — e gliene diamo subito atto — senza riduzioni per l'accento del suo fervore, senza sacrificio per la musica chiara della sua voce più consueta, la Manzini si è liberata dal giro abusato dei suoi «fatti personali», per dar vita al possibile autosufficiente alla sua narrazione. Anzi, il registro alto della sua voce, si è spostato con vivacità dal giro delle sue «distrazioni», a un rammemorare intenso dei fatti, a una memoria ritrovata di figure, di situazioni e avvenimenti, di un'energia poetica volta tutta al dato della rappresentazione narrativa. Già con i racconti più felici di «*Ho visto il tuo cuore*» (Mondadori, '51) il centro della narrazione in sè aveva trovato in lei toni e frasi di una bene accordata eloquenza: non come nella narrativa neo-realista dove la storia si priva talvolta di ogni regola d'interpretazione, per farsi pura fotografica registrazione dei fatti; ma come somma di motivi sentimentali, che appunto in una scelta e interpretazione di fatti trovano il premio della rappresentazione, la propria carica durevole d'arte. A questo proposito si ricorderà il tema stesso di «Ho visto il tuo cuore», il racconto magistrale che ha dato il titolo al libro: dov'è in ballo proprio la ricerca di una segreta e incorruttibile misura delle cose, una misura che mantenga gli avvenimenti nella loro cornice giornaliera, conservando peraltro loro intatta ogni magia d'incanto, la stessa «vis» poetica ch'essi avrebbero avuto in una cornice d'eccezione, o «fra cento, duecento, trecento anni».

•

Con «*Il valtzer del diavolo*» (Mondadori, '53), passando per l'altra prova recente (ed antica) di «*Animali sacri e profani*» (Casini, '53) quest'accento di più intensa narratività e di rinunzia alla complice oscurità della sua figura abusata, si dispone in un lungo racconto. Poco più di cento pagine, dove si è serenata la materia di un compendio romanzesco, tradito anche questa volta dalla troppo cordialità e forse impazienza della nostra scrittrice. Il «Valtzer del diavolo» è il motivo stesso della pietà quando si è fatto abitudine e complicità, «la lacrima sporca troppe volte fatta brillare», tanto che un insetto — ella dice — «un immondo insetto può fidarsi della mia pietà, quasi come un suo diritto...». La protagonista Silvia, — e non sapremo mai a fondo quanto la donna, diversa dalla scrittrice in mille tratti personali e ambientali, non la rammenti invece nel segreto della sua storia, nella fatalità di certe sue scadenze — narra in prima persona le avventure amorose che hanno segnato più a fondo i corsi della sua vita, le scadenze della sua pietà compiacente. A turno ricorderà: l'amore ancora infantile per Massimino, registrato più che da una chiara intelligenza sentimentale, da una storia di innata rabdomanzia amorosa («Sotto la rena calda le punte delle dita s'incontravano. 'E ora ridi'. Ancora mi ubbidì»); quello per Giuliani, il compagno di liceo, indro, «troppo ben vestito, troppo pettinato, troppo lucido; e insieme un viso nebbioso, perchè un'uggia e rancore calavano dalle ciglia e dalle palpebre massicce...»; e infine l'amore e il matrimonio giovanile con Corrado, il giovane avvocato «che non vedeva che il suo avvenire», e quando ebbe raggiunta la carriera sognata, si era ucciso certo per mancanza di Silvia, oltre che propria: «Si può ammettere che uno sparandosi, si preoccupi di non far rumore e perfino di non sporcare? Che uno cui erano fuggiti tutti i fili della vita, voglia fino a tal punto tenere in pugno la propria morte?...».

Queste figure, o meglio certi loro profili essenziali, si affacciano come da un limbo alla mente di Silvia, quando, durante una gita solitaria sul lago di Albano, ella riconosce in ognuno di quei rapporti sentimentali una stessa mancanza, una pietà lacrimosa e cedevole, la stessa che la fa mancare oggi di fronte al suo ultimo amante, Edoardo, nei confronti della sua generosa cordialità. E la Manzini, in cerca di una chiarezza ben disegnata e composta per la sua creatura, inventa a questo punto del libro una figura che dia moto nuovo alle suggestioni, che la cavi dal suo troppo ricordare — «Guai se si comincia con le revisioni del passato. I ricordi ci assaltano; non li guidi più. Non li scegli, non li fronteggi, diventi loro preda...». E sarà la comparsa di quella straordinaria figura dialogante con lei come da un altro mondo, il «Ritratto di fanciulla» di Petrus Christus mostratole una sera per caso in fotografia, nei cui tratti Silvia riconosce subito una distante e celeste parentela spirituale: ...«Io, quest'estrema nativa compostezza l'ho disfatta l'ho sciolta. E' stato un intervento della mia cordialità, e in fondo, un bisogno di compagnia a farmi disubbidire al mio iniziale disegno. Ho voluto abbassarmi, la parola è questa, abbassarmi per non dire gentilmente degradarmi, a furia di civetterie, di mode, di piccole sguaiataggini, e anche di corrente cattivo gusto; e così fare appartenere al momento quello che forse era nato con segni effimeri...». Ne deriva una necessaria presa di possesso del proprio centro troppe volte dimenticato sul pretesto delle passioni, ed ora, oltre che centro di vita, divenuto segno della sua libera rappresentazione: «...ti dicevo che l'anima sembra ora godere della leggerezza che la rende oggi capace di circondarti; ed è da questa distanza che essa, con una differente avidità, cerca te una tua realtà tutta fisica; perchè soltanto all'anima è dato distinguere lo splendore della carne; e di te s'impossessa in una maniera così concreta, perchè è ancora soltanto dell'anima la tenacia di ogni possesso».

Manca qui — l'abbiamo già detto — quel margine di equidistanza fra l'autrice e la sua rappresentazione, che le permetta di volgere nel continuo «tempo» del romanzo una materia che per esso si era animata. Ma, si dirà ugualmente subito, come la Manzini non ha cercato di rimediare al romanzo mancato con sostitutivi; e vacanze dei sentimenti. Ha invece sinceramente insistito nel proprio tema fino a trovare negli arpeggi più ricchi della memoria, un tono, una intera novità di sentimenti; e anzi, la scelta operata sugli avvenimenti, come in trasalimento, mostra ancora in lei singolarmente alerte quella misura di preveggenza, la vista dell'animo che ha sovente distinto il meglio del suo discorso. Si aggiunga che un passato fiorito sotto una costellazione lirica d'eccezione, prende una luce tutta nuova nella distanza del racconto. Il «*Valtzer...*» non ha l'equidistanza di romanzo, ma ci rende in tutta la sua tensione una scrittrice in dialogo fitto con la sua creatura, complice e giudice, bisognosa di rinnovarsi al di là delle sue abitudini al diario, più chiara di fronte al peso reale della sua presenza umana — «...ho paura di me, avrò paura finchè non sarò riuscita a fugarmi di dentro tutte le oscurità, tutte le muffe, tutte le reticenze e le sudicie pietà...».

Si dovrà dire allora di tutta l'arte che la Manzini ha posto anche in questo nuovo racconto: un abbandono maggiore al flusso cubo della vita, un ardore di conversazione, dove la vicenda principale vince ogni schema, per musicare il «tutto-presente» della sua memoria. Memoria e insieme presenza; la stessa ritrovata chiarezza di immagine e di stile, che nei temi minori corrisponde all'intonarsi discreto dei passaggi col corso degli avvenimenti, con certe figure occasionali che in uno sguardo o in un gesto, fanno eco alla storia: sarà il giovane che mostra a Silvia il ritratto che le somiglia — «vedevo soltanto la sua impazienza d'invecchiare»; sarà la tavolata rumorosa di gente felice, che banchetta vicino a lei sul lago di Albano; sarà infine il ricordo fulminato del bimbo di Edoardo morto a cinque anni, quando al mare rinunciava alla cena per la stanchezza, e si recava a dormire «insonnolito strascicando i piedi».

•

Dei dodici racconti che concludono il volume del «*Valtzer...*» si dirà che i più nuovi e felici ne riprendono la misura e il bene intonato equilibrio, ne ripetono, talvolta con estro anche più magistrale, le facoltà di rappresentazione. Non tutti ugualmente, chè nella misura breve e improvvisa del racconto, si raggiungono sì d'impeto gli apici della felicità espressiva, ma si cede anche a certi arbitri sentimentali, all'ombra del soliloquio che si era voluto fugare dal repertorio. Così la «L'udito» e la «Duello», due motivi tipici dell'arte della Manzini — quello di una più densa ebbrezza sensoriale, un «udito» tutto dell'anima; e quello della mai sospesa lotta quotidiana con la morte — sono restati, nel complesso, al di qua di quella ben temperata misura, di quel disegno musicale, evidente e avventuroso, che sono dei suoi più bei racconti.

Ma vedete invece la Manzini poco oltre, per esempio in «Magia splendida» fissare in simultaneità le impressioni diverse e lontanissime nello spazio e nel tempo, di una corte veduta al mattino: «Immediatamente sopra la testa di lui, nel quadro d'una finestra, una giovane massaia in calzoni e blusa stava scopando con la sigaretta in bocca; al terzo piano, il facchino d'una piccola pensione lustrava una fila di scarpe allineate sul davanzale; al quarto...» e un ricordo di adolescenza rivissuto come per incanto, in un gesto — «...l'avvocato non credeva d'ascoltare; col capo basso piegato un po' a sinistra, carbeva l'orologio prima di rimetterlo al polso; ma nel momento stesso in cui si accorse di quel canto, ecco che vi riconobbe lo slancio in cui Vera, una bambina innamorata gli correva incontro tanti anni fa...».

In altre prove indicheremo addirittura momenti esemplari di questa maturità tutta estro, affetto e riflessione, della nostra scrittrice. In «Rasente il treno» sarà un intrecciarsi di motivi suoi tipici, tenuti come su un filo di brezza; l'ansia dell'infinito e dell'avventura nel viver quotidiano, nel disegno elegante di un ragazzo, fortunato rivenditore di cestini da viaggio lungo i treni in corsa — «Gente che chiama, che reclama, che insulta? per lui non contava che la propria corsa da ginnasta, bella come guardata, guardata da lei che non c'era...», e accanto la nota tutta quiete e contenuto abbandono della fidanzata — «quantunque pallida, aveva davvero l'aria di essersi sollevata allora allora da un riverbero ardente...». E ancora più definito, fissato su una nota di pietà tanto inaudita da parere crudele, il dramma di

Continua a pag. 3.

Marco Forti

In questa città
se non forse l
sua vita di artista
sento maggiormen
bein. I suoi capola
connaturati con il
e l'accordo necess
sinfonia psicologi
pensatore.

Sappiamo che n
ve soggiorno a C
vora a Basilea co
Ambrogio — che
giovanissimo — p
privati. La decora
Baer ci mostra sce
paesane e di cac
tenne dipinge il
sposi Mayer per i
celebre Vergine di
ste la replica a D
1516 di cui qui n
disegni, il gros
stretta, tra le dita
neta d'oro: quell'o
chè qualche anno
per appropriazione
tradisce la sua ge

Chiamato a Lu
shein decora l'int
casa con un lusso
gloriosamente i s
tologici. Dopo u
Italia ritorna a B
ed esegue nel n
amico Bonifacio A
trovare cinque an
per portargli l'ult
smo. Di questo p
ne della Passione
leure (tra Sant'O
il bellissimo Cris
un crudele e ve
ritratti di Erasmo
silea conserva du
su carta per il q
tra un medaglion
mani che dimostr
ticolosità Holbein
l'esattezza del pat
l'insieme. Altri c
Maddalena d'Offe
re tradiscono tor
come si nota que
e nei progetti pe
ritratto ci mostr
asciutto, solido,
quello sguardo ac
il quale penetrav
modelli.

Un legame in
ritratti precisi d
Cranach, ai ritra
di Dürer ai ritra
da Aldengrever
Bartolomeo Bruy
berger le incomp
quali il maestro
to leggero come
e tremi su di un
acuto come una s
dell'intero viso
scheletro e sang
indefinita e pur
ereditato dal pad
po' maldestro in
vere ogni linea
nessun particolar

VISITA A HANS HOLBEIN

Hans Holbein il Giovane - Cristo Morto

In questa città ove la maggior parte se non forse la miglior parte della sua vita di artista e di uomo si svolse, sento maggiormente la potenza di Holbein. I suoi capolavori sono ambientati, connaturati con il suolo come il tema e l'accordo necessario alla meravigliosa sinfonia psicologica di questo pittore pensatore.

Sappiamo che nel 1514, dopo un breve soggiorno a Costanza, Holbein lavora a Basilea con il fratello e rivale Ambrogio — che doveva poi morire giovanissimo — per le chiese e per i privati. La decorazione della tavola di Baer ci mostra scene vivissime di danze paesane e di caccia. Non ancora ventenne dipinge il doppio ritratto degli sposi Mayer per i quali poi eseguirà la celebre Vergine di Darmstadt di cui esiste la replica a Dresda. Nei ritratti del 1516 di cui qui nel museo si vedono i disegni, il grosso borgomastro tien stretta, tra le dita grassoccie, una moneta d'oro: quell'oro che lo perderà perchè qualche anno dopo sarà destituito per appropriazione indebita. E il ritratto tradisce la sua gelida passione.

Chiamato a Lucerna da Von Hertenshein decora l'interno e l'esterno della casa con un lusso che fece risplendere gloriosamente i soggetti familiari e mitologici. Dopo un breve soggiorno in Italia ritorna a Basilea ebbro di luce ed esguisce nel 1519 il ritratto del suo amico Bonifacio Auerbach che andrà a trovare cinque anni dopo ad Avignone per portargli l'ultimato ritratto di Erasmo. Di questo periodo sono le otto scene della Passione e la Madonna di Soleure (tra Sant'Orso e San Martino) e il bellissimo Cristo morto dipinto con un crudele e verdastro realismo. Dei ritratti di Erasmo, il grande amico, Basilea conserva due preparazioni: l'una su carta per il quadro del Louvre l'altra un medaglione; poi vari studi di mani che dimostrano quanta cura e meticolosità Holbein poneva per cercare l'esattezza del particolare e la verità dell'insieme. Altri quadri come quelli di Maddalena d'Offenburg in Laïs e Venere tradiscono forse l'influenza francese, come si nota quella italiana nei disegni e nei progetti per decorazione. L'autoritratto ci mostra Holbein nel 1524, asciutto, solido, testardo e tenace, con quello sguardo acuto e dominatore con il quale penetrava e incantava i suoi modelli.

Un legame inscindibile riallaccia ai ritratti precisi dolci e pur selvaggi di Cranach, ai ritratti legnosi e compatti di Dürer ai ritratti di tutti i tedeschi da Aldengrever a Baldung Grien, a Bartolomeo Bruyn e a Cristoforo Amberger le incomparabili immagini nelle quali il maestro di Basilea con un tratto leggero come una luce che raggiunga e tremi su di una superficie carnosa e acuto come una spina, dia la sensazione dell'intero viso vivo, spirito e muscoli, scheletro e sangue, anima fluttuante, indefinita e pur concentrata. Egli aveva ereditato dal padre quel tratto, che un po' maldestro in apparenza, segna invece ogni linea del viso, non trascura nessun particolare e lo rende con una coscienza terribile nelle sporgenze e nelle rientranze, nell'occhio incassato nell'orbita come negli zigomi profilati o sfuggenti.

Questo grande artista appare di primo acchito come uno scienziato ed un saggio, e si capisce la sua grande amicizia con Erasmo. La filosofia di questo si è spinta e si è mirabilmente fusa nell'arte di quello. Da buon tedesco Holbein si è forse imposto di controllare l'una dopo l'altra le verità intuitivamente conquistate dai latini o dai fiamminghi e, a forza di volontà e di studio, ha capito perchè due o tre colori riuniti svegliano in noi il senso dell'unità originale delle cose, dandoci un sentimento irresistibile di completezza ed istruendoci talvolta più di un intero secolo di ricerche senza coesione. Egli, come più tardi i filosofi tedeschi del XVIII e XIX secolo ha trovato per mezzo della decomposizione paziente e della metodica ricomposizione di tutti gli elementi, quelle armonie che le altre razze afferrano d'un sol tratto. Ma quale nobiltà in questa scienza! Le armonie sovrapposte e non più penetrate di quell'atmosfera visibile che rivela la universalità della vita, sono come un blocco puro di realtà intangibile posta sulla memoria. Il nero, il rosso, l'arancione, non sembrano strofinati sui verdi oscuri, ma tessuti nella loro stessa materia, formando una sostanza piena con i vestiti, con il metallo e il vetro degli oggetti e dei gioielli, con il legno dei mobili, con la pelle delle mani e dei visi. Uno splendore non polito, non radiante pare infiltrarsi entro l'opera sua dandole una profondità fredda come quella di un'acqua pura di cui non si vede il fondo. Quest'uomo deciso a penetrare l'essenza delle cose fu forse l'unico tra i suoi contemporanei, a far vivere eternamente in un'immagine lo spirito più oggettivo del suo secolo; fu l'uomo saggio che mantiene, tra lo sconvolgimento degli appetiti e delle coscienze, le forme e i movimenti capaci di esprimere l'idealità che lo portava alla ricerca delle realtà superiori. Egli impose alla sua potenza creatrice l'imparzialità. I visi che ci ha lasciato, quei grandi visi germanici ossuti e pur molli sotto i vasti cappelli che li ombreggiano, sono certamente quelli che ci hanno trasmesso il più scrupolosamente e sobriamente possibile tutta la verità intorno agli esseri che rappresentavano. Lo spirito s'incorpora strettamente con le ossa ch'esso scolpisce e che lo scolpiscono a lor volta. Nulla di quella forza vaga al di fuori, nè sfugge nel di dentro. Holbein rappresenta forse il più grande ed alto sforzo della plastica tedesca; egli non ha mai confuso il bello con lo strano, l'essenziale con l'esatto, il profondo con il complicato: la sua grandezza è quindi universale.

Se è vero che nessun artista può sfuggire all'influenza del suolo e dell'ambiente dove lavora, la tranquilla, equilibrata armonia di Basilea ha la sua parte di gloria.

Emilia Durini

Hans Holbein — Enrico VIII

SERATE
A SOGGETTO

Ebbero inizio nel 1948 le trasmissioni dal poetico titolo "I notturni dell'usignolo", curate da Gian Domenico Giagni, Leonardo Sinisgalli, Franco Rossi — un autore radiofonico, uno scrittore, un regista — che nel profondo della notte evocarano astrali mondi lirici, di tutte le latitudini e di tutti i tempi, con una nuova sensibilità di voci e di incanti sonori.

In certo senso la trasmissione radiofonica veniva ad assumere il ruolo che cinque secoli fa cominciò a tenere l'invenzione della stampa. Diveniva un modo di facilitare la lettura, sia per la gradevolezza dell'ascolto, sia per la maggiore semplicità dell'avvicinamento all'arte. E la rilettura poteva effettuarsi con le repliche: era possibile così un approfondimento, anche se, naturalmente, sempre limitato nei confronti del colloquio intimo e in certo senso irraggiungibile che viene ad istituirsi fra il lettore e il suo libro.

Da "I notturni dell'usignolo" a un vero e proprio "terzo programma" il passo da compiere non era semplice, e questo soprattutto in un paese come l'Italia dove la cultura di grado superiore è isolata dalla quasi totalità della popolazione. Il compito specifico che il terzo programma poteva assumersi da noi era proprio quello di creare insomma uno stabile contatto di vera organicità tra gli intellettuali e il pubblico, paragonabile in certo senso a quello che, in civiltà teatrali mature quale quella francese, crea il palcoscenico. Col primo ottobre 1950 prendono inizio le trasmissioni regolari, ed abbiamo un primo periodo sperimentale, ma già ricco di contenuti e di promesse, che giunge fino al termine del millenovecentocinquantadue. Il programma ha un assetto stabile, in certo senso definitivo, nelle sue rubriche, nelle sue sezioni, nelle sue particolarità, nei suoi spettacoli in onda. Tra il primo gennaio di quest'anno dalle tre ore di trasmissione giornaliera si è giunti alle quattro e mezzo, includendo un giornale del terzo programma dando maggior respiro al concerto d'apertura.

I problemi di realizzazione pratica che si ponevano all'inizio, si vanno man mano risolvendo. Fino a che punto si doveva spingere la preoccupazione divulgativa? La recitazione radiofonica, doveva presentare i suoi testi nei termini di una attenta e sensibile lettura, oppure commuovere attraverso di essi l'ascoltatore, come si usa negli spettacoli veri e propri? Si è optato, e ci sembra con giusto criterio, per una divulgazione di grado medio, paragonabile in certo senso a quella dei nostri migliori settimanali; e si è preferito una recitazione casta, misurata anche commossa, ma nell'intimo. E i compiti di una creazione radiofonica, di un'arte radiofonica vera e propria?

In questo si è tenuto un atteggiamento di prudenza. Si è riservata al settore delle "serate a soggetto" la possibilità di questi esperimenti. Le serate a soggetto sono composizioni radiofoniche di nuovo tipo. Si illustra con esse un particolare tema — poniamo la storia del valzer, oppure il dolce vizio della gola — attraverso numerose e svariatissime esemplificazioni tratte dalla storia della cultura, sia musicale che letteraria, che teatrale, e naturalmente montate con una abile progressione di effetti, con un preciso svolgimento ideale. Si tratta di un vero e proprio musical-hall, che invece di varii numeri, allinea espressioni artistiche di diverse epoche e di diversi artisti nei confronti del soggetto preso in esame. Man mano che si procedeva all'elaborazione e alla realizzazione di queste serate, ci si liberava progressivamente dal timore di contaminazioni e di arbitrii, per raggiungere invece un sempre migliore risultato di espressività radiofonica, un significato più originale e più sorprendente nella composizione. Dalla giustapposizione di pezzi — un dramma, un ballo, una conversazione — quale si elaborò nella prima serata a soggetto, dedicata ad Orfeo a cura di Emilio Cecchi, si è giunti a serate, come "Tempo di Valzer", in cui si pone in primo piano anzitutto la personalità di chi la serata ha ideato e realizzato, ed in cui si ottennero brio e intelligenza esploratrice paragonabili a quelli di celebri dialoghi filosofici o satirici.

L'iniziatore di questa nuova forma d'arte radiofonica — Gastone da Venezia — ha fatto scoprire una serie di corrispondenze profonde e intime tra i diversi fenomeni artistici, musica e poesia, narrazione e saggistica nell'ambito di un'epoca o di un determinato clima.

Le "serate a soggetto" hanno così pagato in parte il debito, non certo lieve, che il mezzo radiofonico deve alla cultura e in genere alla sopportazione umana. Hanno dato qualcosa in cambio del molto che è stato sfruttato delle produzioni artistiche, instaurando una comparazione e una selezione all'interno del patrimonio umano di conoscenze, per approfondirlo e chiarirlo.

Vito Pandolfi

VELLEIO
E LA STORIA

Continuazione dalla pag. 1.

tendere — soprattutto —, nel concreto, anzi che in termini di comodo moralismo accademico, il passaggio non pur nella certezza della propria inferiorità dalla repubblica al principato, ma dagli augustei a quegli uomini del primo secolo imperiale cui la promessa èra di pace s'infranse nella tragica e invendicata realtà della *clades variana*, riconferma e ampliamento della sconfitta di Carre, e che vissero, da allora, rispetto ai grandi classici, e nella conseguente incertezza delle sorti proprie e di Roma.

Nè al Lana, così animosamente consapevole degli odierni contrasti ideali, così giovanilmente aperto a problemi etico-storici, dispiacerà che in margine al suo volume, testimonianza d'un nuovo animo e insigne contributo alla nuova «sintesi», qualcuno rammenti le severe parole di Francesco De Sanctis sull'«antica sintesi», disciolta si con la conclusione del Risorgimento europeo, sulle necessità e i doveri della restaurata filologia.

La sintesi post-desanctisiana, almeno nell'ambito della storia dell'antica storiografia, non mi sembra sia durata oltre il secondo Risorgimento. Siamo quindi oggi alle soglie della nuova fatica, dell'ardua reinterpretazione e ricostruzione; ed è promessa e testimonianza di vita che, ad affrettarne l'avvento, insieme si conferisca, come in questo *Velleio* del Lana, a seppellire una filologia oramai logora e a sostituirla con una più matura metodica, sola adeguata alle nostre spirituali esperienze.

Piero Treves

(1) ITALO LANA, *Velleio Patercolo o della propaganda*. (Pubbl. della Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, IV, 2, 1952).

IL VALTZER
DELLA MANZINI

Continuazione dalla pag. 2.

«Non ama punto chi ama abbastanza», col *leit motiv* del titolo ricorrente come un'ossessione, la frase lasciata su un biglietto della fanciulla suicida, che torna in mente alla sorella mentre la guarda composta già sulla bara per l'ultima volta, come da un'inaudita distanza «Della mano del babbo, le cinque dita soltanto, dure, premute sul braccio, la spingevano nella camera di Costanza, sua sorella giaceva fra quattro ceri, vestita di bianco...».

Una Manzini veramente maiuscola, priva di indugi e di falsi pudori, al centro della sua umana proporzione, della stesura più difficile dei suoi motivi. E, non ci si inganni, non una scrittrice rassegnata a una traduzione fotografica delle proprie occasioni; ma una narratrice, pronta ora a tenersi più prossima ai fatti che alle sue possibili interpretazioni, in grado di allargare il proprio dominio sugli infiniti recessi della propria persona psicologica e spirituale, sulla verità dei propri fantasmi inventati. Tanto che in «Le carte di Dio» ci darà ella stessa il grado della propria intelligenza, della chiarezza che sotto l'apparenza di un percorso segnato, rivela tutto un fondo ancora da scoprire, una volontà di disegno che non è fine a se stessa, ma tende più a fondo, a capire e a rappresentare nel proprio segreto.

Marco Forti

POESIA
RELIGIOSA UNGHERESE

2.

La grande ondata della rivoluzione francese rischiarava nel suo spirito, e dinanzi a lui si alzavano altre religioni: Parigi giacobina attrae i suoi sguardi più del cielo. Così più tardi, in altri, domineranno altri miti: quelli della filosofia positivista che ha le sue tracce nella poesia di Reviczky, di Komjáthi, di Vajda. Ma nella leopardianamente triste poesia di Vajda, Dio anche se non si fa verbo lo avvertiamo negli stupiti e inquieti *perchè* che essa si rivolge dinanzi al creato, e l'infinito si sente spaziare oltre il malinconico orizzonte che guarda il poeta. Del resto, proprio nella seconda metà dell'ottocento che fu generalmente dovunque epoca poco propizia alle ispirazioni religiose, Emerico Madách compone il suo poema drammatico *Az ember tragédiája* (La tragedia dell'uomo); ed in questo poema, che è il più grande della letteratura ungherese, il desolato pessimismo sembra redimersi in un finale grido di fede. Il poema di Madách è certamente più filosofico che religioso: ma esso ripropone all'autore e al popolo il problema di Dio e ripete filosoficamente gli atteggiamenti sentimentali della religiosità degli ungheresi, quale era stata prima, quale si rinnoverà più tardi.

Infatti il nuovo moto spirituale successo alla insoddisfazione del positivismo trovò, agli inizi del novecento, nel campo calvinista la voce di Endre Ady in cui il sentimento religioso riaffiora, dopo esperienze di poeta maledetto, dopo vicissitudini di crociato del peccato, negli aspetti più tipicamente ungheresi dello sgomento e del pentimento: e nel campo cattolico troverà la voce di Mihály Babits e animerà l'intera opera di Sándor Sik e di László Mécs nei quali il sentimento del divino si conclude in una più cosciente accettazione del dolore: mentre in altri poeti del novecento — Gyula Juhász, Árpád Tóth, Jenő Dsida — abbiamo, se non sempre la fede, la richiesta di Dio o l'inquietudine del dubbio di Dio. Altri sono ricondotti al suo mistero dallo stesso stupore dinanzi al mistero della vita e della morte. Ma forse, tra i più recenti poeti, il pensiero di Dio ha più forte e originale risalto proprio nell'opera di un poeta proletario dalle amarissime esperienze, nel derelitto e suicida Attila József, il cui Dio si concilia con le sue aspirazioni e le sue ideologie sociali maturatesi in lunghi anni di pena, così che alla sua grande tristezza Dio appare non radioso nel cielo ma quasi un esule dal cielo lui stesso, compagno degli operai, alacre demiurgo affaticato ad aiutare gli uomini e — in mezzo agli uomini — più presenza di bontà che di potenza.

•

Non è qui che interessi un esame del valore artistico di questi poeti e poco importa quindi notare l'incisività di Ady, o la eleganza di Babits, o la forza di József o, d'altra parte, la spesso artificiosa costruzione di Mécs, procedente attraverso una sequenza di analogie o di contrapposizioni che appesantisce le sue liriche. Più importa invece distinguere e definire le peculiarità religiose.

Vi è, a proposito della poesia religiosa, una prevenzione: e cioè la supposta impossibilità di una tale poesia, la quale non potrebbe concludersi che in monotonia, o in retorica, o in impoeticità, o in una giaculatoria. Opportunamente la recente *Antologia della poesia religiosa italiana* di Valerio Volpini ha dato luogo, attraverso recensioni e critiche, ad un lavoro di revisione di quel presupposto: che in realtà non si comprende bene, poichè con le stesse premesse e le stesse argomentazioni si potrebbe affermare la impossibilità a far poesia di qualunque altro sentimento. A dimostrarne l'assurdo anche la poesia religiosa ungherese potrebbe portare le sue prove.

Ha, questa poesia, i suoi particolari motivi e i suoi caratteri distintivi: il che dimostra come il sentimento universale della religione attraverso la varietà della storia dei popoli si riplasmi e concreti — pur conservando nel suo ambito ben chiare le distinzioni personali — in varietà di accenti e di aspetti tra gente e gente, quasi che ogni popolo senta ed esprima diversamente Dio. La poesia religiosa ungherese potrebbe avere come concetto distintivo e riassuntivo il verso di Attila József «Il dolore è un rimprovero di Dio» tanto il senso del rimorso e della necessità del dolore la pervade, sia nei poeti nobili che in quelli proletari, nei più antichi e nei più recenti, nei calvinisti prevalentemente, ma nei cattolici pure.

Il Dio di questa poesia legata, come abbiamo detto, alle contingenze terrene e a quelle storiche, è un Dio che chiede più espiazione di quanto doni conforto. Raramente egli appare nella ricca promessa dell'al di là. Raramente egli è motivo sereno. «Uomo, lotta e abbi fede» è il grido che conclude la tristissima tragedia di Madách. E Dio sembra, in Madách e negli altri, la misteriosa ragione della lotta e insieme della sofferenza. *Pecca fortiter*, aveva detto Lutero. E gli ungheresi sembrano ritrasformare questo grido in un altro più drammatico in cui concordano anche i cattolici: «Soffri fortemente». Così Dio segna le sue orme sulla strada dei poeti raminghi, è amara presenza

Continua a pag. 4.

Folco Tempesti

POESIA
RELIGIOSA UNGHERESE

Continuazione dalla pag. 3.

nella storia della nazione come per Kölcsey, giunge non con suono di trombe ma con muto abbraccio presso i cadenti come per Ady, è reale e concreto e lume comprensibile padrone come per Babits, è accoramento negli occhi degli umili come per Dsida, è affaticato compagno di lavoro come per József, presente e operante più che nel cielo nella terra, più per l'arida vita che per l'eterna ricchezza. Dio senza paradiso che se non sempre dà la forza per la ribellione dal male dà sempre la forza, agli individui ed al popolo, per l'accettazione della sventura.

Folco Tempesti

BALINT BALASSA
(1551-1594)

Canto del pellegrini

Buon Dio che conducesti gli ebrei nel [deserto,
tu camminasti colonna di fuoco
a loro dinanzi per l'arida duna
e tu li guidasti verso la terra promessa
e verso la loro fortuna.

Tu desti le stelle ai re magi:
tu un angelo desti a guidare Tobia, a [guidare
Maria che fuggiva a Erode davanti,
tu fosti la guida di tutti gli erranti.

Per me pure tu sia, Signore, il mio duce
or che mi spinge all'esilio
la grande tristezza, e l'onore.
Non perisca, Signore, il mio sangue
sulle lunghe lontane vie del dolore.

Da' saggezza alla mente,
fiducia e fede al mio cuore,
assista alla mia fronte errabonda,
e all'anima che tu mi donasti preghiere [e fervore.

Nel mio vagare te solo io possa mirare;
in letizia e tristezza te solo io voglia [ascoltare;
ch'io sopporti in silenzio e ventura e [sventura
ed in nessuna contrada mi perda da te.

Se un giorno finisca il mio esilio
e nella patria mia dolce io lieto ritorni,
ch'io salvi ritrovi, mio Dio, coloro
che furono tristi nel darmi l'addio.

E tu non ricordi più la perfidia
di quelli che m'hanno cacciato al dolore:
vivano anch'essi pur lieti;
ma dentro tu accendimi una grande [fiammata d'amore.

Nel tempo della trista dipartita,
nell'anno cinquecento ottantanove dopo [il mille,
la terza settimana dal dì di San Michele,
a mo' di vecchio canto composi questo [canto.

FERENC KÖLCSEY
(1790-1838)

Inno

Dio, benedici l'ungherese: donagli letizia, donagli abbondanza. Stendi su lui il tuo braccio protettore, quando è in guerra contro il nemico. Dona un anno felice a lui che da tanto la sventura travolge: questo popolo ha già scontato il passato e l'avvenire.

Tu conducesti i nostri antenati sulle rocce dei sacri Carpazi: da te ricevè la lor prole una patria sì bella; così che dovunque muggivano del Tribisco e del Danubio le onde, là fiorirono gli eroici virgulti di Arpád.

Sui campi facesti ondeggiare per noi le messi mature; sui colli di Tokaj ci dissetasti di nettare. Tu piantasti le nostre bandiere sugli spalti dei turchi feroci e la fiera fortezza di Vienna crollò dinanzi alle nostre nere legioni.

Ma sotto il peso dei nostri peccati s'addensò nel tuo seno la collera. Scoppiò la tua folgore; tuonarono i nembi. Tu facesti fischiare su noi le frecce dei mongoli bruti, e noi dovemmo soffrire sul petto il giogo dei turchi.

Quante volte, sui cumuli d'ossa delle nostre schiere distrutte, quante volte le bocche dei turchi intonarono un canto selvaggio! Quante volte, o patria mia bella, ti ferirono gli stessi tuoi figli; e tu fosti la tomba agli stessi tuoi figli!

Si nascose il proscritto, ma la spada lo trasse dalla grotta. Ei cercava dovunque un asilo, non più trovando la patria nel suo stesso paese. Saliva le cime, scendeva le valli, compagni al suo viaggio il dubbio e il tormento, un lago di sangue ai suoi piedi, intorno al suo capo una nube di fiamme.

Dove oggi son pietre s'alzava un castello. Dov'era letizia è gemito e pianto. Eppure dal sangue dei morti libertà non è sorta; dagli occhi dei tuoi derelitti un pianto di sangue ancor gronda.

Dio, pietà dell'ungherese così spesso battuto dal turbine. Stendi su lui il tuo braccio a proteggerlo in mezzo alle sue sofferenze. Dona un anno felice a lui che da tanto la sventura travolge; questo popolo ha già scontato il passato e l'avvenire.

MIHALY BABITS
(1883-1942)

Il cane Fosco

Il mio cane Fosco è qui disteso
qui vicino a me. Da quando
io sono il tuo padrone, tu non hai
miglior posto che questo.
Qui non può accaderti nessun male.
Quasi legati a me stanno i tuoi occhi:
appesi ad un sottile
filo d'una felice adorazione.
Fosco felice.

Chè di certo è felice
chi può giacere come te, ignaro,
accanto a qualche grande e buon potente.
E tu sei mansueto, pur se talvolta
entri, a dispetto della padroncina,
là nella cucina oppure insegui
i pulcini tra le file degli ortaggi.
Anche se Fosco, tu sei mansueto.

Qualche volta tu vagoli lontano:
Qualche volta ti sperdi per i monti:
hai segrete avventure, qualche rovo
ti punge, oppur t'assalta
qualche cane randagio, l'acquazzone
ti si rovescia addosso, pelo e pelle
t'inzuppa e tu ritorni
fradicio, graffiato. Ma ritorni:
e dove mai potresti andare, o Fosco?

Dove potresti avere un altro posto
all'infuori di questo? Mille invisibili
sentieri fatti d'aliti e d'effluvi
ti riportano sempre — da ogni parte —

VETRINETTA

BRUNO CICOGNANI, *L'omino che ha spento i fuochi*, **Firenze, Vallecchi.**

In quinta edizione, ritorna con la data del 31 luglio questo libro fondamentale del Cicognani. Chi dice male dei premi letterari? Noi crediamo spetti proprio ad essi il merito di aver indotto tanti editori e di tutti i maggiori autori italiani, a ripubblicare opere esaurite e, quel che è peggio, dimenticate dal pubblico. Invidiabile ricchezza di una letteratura forse molto letterata, ma così personale, e stilisticamente differenziata, e pienamente rispecchiante questa gente da le molte vite e dai molti umori! Eppure, è probabile che ci sia salvata e preservata da contaminazioni, e imposta e fatta capire proprio dai premi letterari, cioè dall'uzzolo benedetto di mecenati in voglia di nobile pubblicità. E, già che ci siamo: a quando un premio (un di quelli veri) a Cicognani? Bisognerà perdonargli d'esser *troppo lui*, perchè sul suo nome siano convogliati molti voti. Chi, come il Russo, gli imputava una *tremenda dannunzianata*, o chi, come il Raya, lo vedeva in funzione di propagandista cattolico, o chi — son molti — si infastidiva che egli avesse sollevato ad altissimi piani lirici e narrativi il bozzettismo fuciniano, non riconoscerà nel Cicognani il massimo interprete di un realismo permeato di nobili idealità; ma chi (non occorre gran fiuto) si accorga che il realismo di domani si preannunzia del tipo instaurato dal Cicognani da circa un terzo di secolo, lo indicherà come un precursore. Ciò non potè fare nel '41 l'Accademia d'Italia, premiandolo: tocca al tempo nostro.

Libro fondamentale della sua maturità, *L'omino* è tutto fondato sulla scoperta che « quello che è generato dalla carne è carne e quello che è generato dallo spirito è spirito » (Giovanni, III, 6). *Incanti, favole, miti, fantasie, paesaggi* di un piccolo uomo che ha spento (cioè, ha contribuito a spegnere) il fuoco dei sensi « all'età nella quale... più vivi si accendono » i fuochi dell'anima. Di tutti i libri del Cicognani, quello che egli dichiara più suo e più caro.

P. B.

CORRADO ALVARO, *L'amata alla finestra*, **Milano, Bompiani.**

Primo della raccolta dei racconti di Alvaro, nuovamente scelti e qui riordinati in numero di trentatrè e in sesta edizione, questo volume che uscì nel '29 a Torino più smilzo ma non meglio selezionato, ci fa certi ancora una volta che i nostri maggiori narratori durano: forse più grati e congeniali agli uomini di oggi che a quelli di allora. E' stato detto che, nella polemica contro l'avarizia borghese e nell'artistica denuncia della questione meridionale, nessuno ha scritto pagine più efficaci di Alvaro in *Gente di Aspromonte* (1930).

Se ciò è vero, è anche vero che pagine altrettanto efficaci sono ne *L'amata alla finestra*, che contiene racconti e novelle fondamentali all'intelligenza delle origini poetiche dell'Alvaro. La cui sigla (che a tanto deve ridursi un mondo, perchè acquisti significato mnemonico e semplicità purificatrice) ci sembra, anche qui, quella espressa da Antonello: Finalmente poter parlare con la Giustizia (*la maiuscola è nostra*). Parlare... dire: la missione onde il poeta diventa anch'esso giustiziere, avvocato, inquisitore, tramite.

P. B.

GIULIO NATALI, *Giosuè Carducci*, **Bologna, Cappelli.**

Poco mutata, dal 1935, ritorna la monografia carducciana del Natali.

E' giusto dire che libri siffatti, che non rappresentarono alcun *superamento*, non risultano nemmeno superati, ed hanno vita quieta ed utile: utile a quegli stessi che superano tutto, schifano tutto, innovano continuamente, senza arricchire mai nulla e nessuno. Contessuta di tanta biografia quanta è necessaria ad intendere, di giudizi sufficienti e sereni, di esegesi chiare (fin troppo per il gusto odierno), la monografia del Natali fa credere che basti un libretto tascabile, a intraprendere la conoscenza di un autore grande come il Carducci: che è certo un'illusione, ma anche un conforto.

Queste parole di apprezzamento, e l'augurio all'Editore, di farsi una collana ricca di opere che abbiano altrettanta efficacia divulgativa ed equilibrio interno, non implicano consenso a tutta, proprio tutta l'interpretazione del Natali. Ma non è già gran merito, per libri di corrispondente destinazione, che provvedano ad aperture di interessi e di orizzonti, rispettando come una costante insostituibile, tutta l'opera di un autore?

ENZO VALLI

PLATONE, *Opere politiche*, **Torino, Utet.**

Nella collezione dei Classici Politici diretta da Luigi Firpo, il primo volume delle Opere Politiche di Platone contiene la Repubblica, il Timeo, il Crizia. La collezione, che si propone di raccogliere documenti non perituri dell'indagine politica di ogni tempo, già comprende Mickiewicz, Botero, Locke, Hobbes, Lutero, Leibniz, Montesquieu. Questo Platone (n. 7) è stato curato da Francesco Adorno, che in una Introduzione vasta (pagg. 9-67) ed equilibrata dà conto del pensiero platonico e di tutte le maggiori questioni storiche, testuali, filologiche insomma, concernenti lo stato presente della problematica platonica. Una ricchissima nota bibliografica comprende le opere fondamentali riguardanti Platone in generale e le opere tradotte in particolare, fino al 1952 compreso. Naturalmente, l'aspetto maggiormente studiato e approfondito dal saggista, è quello politico, con eccellenti analisi e pacate esposizioni del pensiero platonico e del suo svolgimento.

Non par lecito, se non come prova di partecipazione, accennare in una breve nota, ad una specie di mancanza di *ragione presente* imputabile alle pagine dell'Adorno. Per esempio, il fatto che tutte le questioni legate o dipendenti dall'autenticità delle *Lettere* o di certe lettere platoniche, restino per così dire sospese da una sospensione di giudizio dell'Adorno stesso, toglie al libro quell'immediatezza per cui i classici sembrano rivivere soprattutto per l'uso che un tempo ne fa, e per l'interpretazione, anche errata ma vitale, che certe generazioni ne dànno. Non volendo considerare indispensabile un testo solo in quanto completi le collezioni di un determinato editore, avremmo preferito scoprire che i tre dialoghi platonici sono stati oggi ritradotti e ripubblicati per servire ad uno stadio di cultura. Non si dice che l'Adorno avrebbe dovuto regolare il suo esame sulle dimostrazioni di autenticità del Morrow o del Pasquali, piuttosto che sul contrario sostenuto dal Maddalena: pensiamo che un'edizione veramente moderna non possa essere agnostica, e respingiamo la stessa mentalità che, altrove, fa dire all'Adorno che alcuni tra i più squisiti problemi platonici siano irrisolvibili e in conclusione inutili.

In definitiva, è una questione di gusto: modo e sensibilità particolari di accedere ai classici; e potrebb'essere che, laddove noi riteniamo indicativa di classicità una problematica in moto perpetuo, l'Adorno riguardi ed apprezzi il moto, senza voler ammettere che motore è il problema; ovvere faccia maggior conto del risultato finale, che dello svolgimento attraverso cui esso è stato raggiunto; che sarebbe una posizione prevalentemente estetica, ma troppo apolitica perchè possa giustificare un'edizione dichiaratamente centrata sulla politicità. Il politico invece, che non si rassegna a considerare punto di arrivo quello che Platone potrebbe non aver superato puramente e semplicemente perchè impedito dalla morte o dall'esaurirsi di particolari interessi umani e filosofici, nel rintracciare le fasi dello svolgimento, mostra di prediligere il pensiero condendo rispetto a quello cōndito, e confessa di aver a cuore piuttosto il platonismo che Platone, la pianta e i frutti più del seme. Il che, come ognun vede, comporta altri errori, ma costituisce squisita ragione politica di indagine e di studi.

Se non fossimo pienamente consci dell'opinabilità e della legittimità di ambedue le tendenze, domanderemmo all'Adorno perchè abbia ritradotto la *Repubblica* (oltre il *Crizia* e il *Timeo*), quando non si vede nella sua pur eccellente fatica un progresso chiaro e sensibile rispetto a quelle dello Zuretti, del Fraccaroli o del Gabrieli. Mentre si dovrà pensare che egli abbia voluto cimentarsi con la prosa cristallina e cristallizzata di questo Platone supremo, proprio per sentir meglio giustificate in se stesso staticità e definitezza come attributi e prove di classicità. E quand'anche potessimo davvero concludere (ma non ne siam ben certi) che egli appare un poco estraneo in casa di politici, dovremmo ammettere che è signorilmente a posto in casa di poeti e di filosofi.

CARLO POGGI

JOHN CROMPTON, *I ragni*, **Milano, Garzanti.**

Quindicesimo volume della « Piccola Scientifica » III serie, questo del Crompton avrebbe dovuto esser pubblicato a spese del comune di Ostia, dopo la disavventura estiva della « vedova nera ». E il Crompton, che distrugge tante leggende sui ragni (per es., sulle tarantole), potrebbe arricchire la prossima edizione, di un capitolo riguardante la pericolosità *economica* della « vedova » suddetta. Il C., che sembra considerare l'umorismo come il contravveleno della serietà scientifica, potrebbe anche scrivere una pagina veramente spiritosa. A questo proposito, è forza notare che, laddove il Fabre avrebbe sentito e raccontato la vita dei ragni... da ragno, il C. l'ha sentita e narrata da uomo e per di più da inglese, finendo con il diminuire il proprio merito di osservatore e di studioso, con lepidezze salottiere di gusto assai dubbio, probabilmente suggerite dalla sfiducia nel lettore medio. Il quale, invece, secondo noi, era il più adatto a intendere la vita degli aracnidi come il gran dramma che essa è, partecipando attento e commosso. Lo stesso ribrezzo e la paura che l'uomo ha dei ragni, non si giovano dell'umorismo incongruo, mentre avrebbero potuto esser superati o almeno distratti dalla rappresentazione adeguata dell'ingegno e della ferocia, dell'istinto e dell'intelligenza che presiedono a costruzioni e attività stupefacenti.

Il libro, che non vuole essere sistematico nè minuzioso, è tuttavia ricchissimo: leggerlo, significa farsi una cultura sui ragni più che che tranquillante, almeno a queste latitudini.

UBALDO NOTTI

JOHN S. COLMAN, *Il mare e i suoi misteri*, **Milano, Garzanti.**

Il sedicesimo volume della « Piccola Scientifica » III serie, è di uno scienziato che ora dirige un'importante stazione biologica della Marina inglese, dopo aver compiuto spedizioni notevoli e aver collaborato all'attività dei maggiori istituti oceanografici. Il libro non è un trattato completo, nè potrebbe esserlo, ma è tanto vasto e impegnativo, quanto la materia in esso esposta. Il maggior fascino gli deriva dalla quantità di problemi ancora insoluti che Colman espone od affronta, e dalla inattesa, per non dire stupefacente, risoluzione di quelli che già (ma da poco tempo) si credono risolti. Siamo appena agli esordi dell'esplorazione oceanica, e il senso pratico della nostra epoca già sfrutta le corrispondenti scoperte ed osservazioni con grande vantaggio dell'uomo. Si vedano gli accordi e le convenzioni imposti dalla scienza ai popoli che si affacciano sul Mare del Nord: un perfetto esempio di collaborazione illuminata, di cui avrebbero bisogno anche i popoli mediterranei.

I capitoli più ricchi sono quelli in cui Colman espone sue dirette osservazioni e scoperte (per es. sul *Plancton animale*, sui *Banchi di corallo* ecc.), ma si può dire che l'esposizione di tutti gli argomenti è vivificata da una cultura di prima mano e da un ingegno particolarmente versato nella materia.

UBALDO NOTTI

Atlante Geografico Scolastico, a cura di **ROBERTO PRACCHI, Milano, Mondadori.**

In una gaia, anzi luminosa edizione, questo Atlante, con le sue carte e le sue Appendici, viene veramente a rallegrare la scuola. Ognun sa quanto la geografia possa divenire uggiosa anche ai fanciulli più dotati di immaginazione. Il Pracchi e l'Editore si sono evidentemente proposti di riedificare i rapporti tra scolari e geografia. In centoquattro rappresentazioni cartografiche, seicentoquarantasette *domande* ed *esercizi*, cinquantadue fotografie commentate, e numerosi accorgimenti e sussidi (una *Terminologia generica geografica*; le *Avvertenze per la buona pronuncia dei nomi stranieri*), è stato dato fondo a tutti gli espedienti che possono rendere lo studio più proficuo e il fatto mnemonico più agevole. Particolarmente utile ci sembra la parte dedicata alle domande e agli esercizi, graduati secondo le diverse età. Non è senza importanza, che di questo corredo ricchissimo e maneggevole possano servirsi anche i genitori volenterosi, per seguire un poco e fiancheggiare (quando non addirittura precedere) l'opera del maestro.

C.

Nuovo indirizzo di
IDEA
(Direzione - Redazione - Amministrazione)
Via Antonio Pollaiolo, 5
(presso lo Stadio « Torino »)
Telefono 879.270

POESIA
RELIGIOSA UNGHERESE

Continuazione dalla 1a col.

ancor più fedelmente
che la vista per noi. Ogni sentiero
ti riconduce sempre qui, o Fosco.

Qui, tu lo sai, qualche potente pensa
a te e ti punisce o ti perdona.
Talvolta ti tormenta. Talvolta t'acca-[rezza,
oppur gioca con te. A volte
sembra tuo padre, a volte
il tuo tormentatore. Ma tu hai sempre
fiducia in lui. E' un saggio avvedimento
aver fiducia in chi non comprendiamo.

Così potessi, come tu riposi
presso i miei piedi, riposare anch'io
ai piedi di Colui che con me gioca,
gioca con me e sembra
qualche volta mio padre, qualche volta
il mio tormentatore.
Padrone celeste, vendetta, perdono:
e che io non comprendo, così come
tu non mi comprendi, o Fosco.

ATTILA JÓZSEF
(1905-1937)

Mio Dio

Io nascondo per te la mia tristezza,
mio Dio: io t'amo molto!
se tu fossi strillone di giornali
io griderei con te per aiutarti.

E se tu fossi, invece, un contadino
anche allora, mio Dio, t'aiuterei:
vorrei perfino bene ai tuoi cavalli,
li guiderei con senno, con bravura,

e afferrato l'aratro traccerei
sulle tue orme il solco,
e là dov'è lo sterile
più a fondo spingerei vomere e stiva.

Se poi tu fossi a guardia delle vigne
io scaccerei metà degli uccellacci:
qualunque fosse il tuo lavoro, Dio,
farei in modo che tu non faticassi.

Poi sorridendo anch'io del tuo sorriso
ti poserei, dopo la cena, accanto:
e prestandoti un poco la mia pipa
vorrei, mio Dio, parlarti a lungo e tanto...

JENÖ DSIDA
(1907-1937)

Lo Spazzino

Albeggia.
Canticchiando cammino verso casa:
nel cuore ho una rugiada di canzoni.
E m'incontro con te, o povero spazzino.
E con quanto rispetto tu saluti
mentre ti ferve e brulica d'intorno
il polverio dell'alba.
E mi sento ad un tratto traboccare
e d'umiltà e d'amore. Mi fermo;
e lungamente fisso quel tuo viso
grasso, rugoso,le tue larghe
mani intirizzite, ed i tuoi baffi
arruffati, fatti giallastri
dai gotti d'acquavite.
... E Lui, ecco, ora vedo: vedo il Celeste [in te,
o spazzino cencioso: tu pure spazzi
della terra il lordume, tu pure togli
i peccati del mondo.
e sei buono con tutti.
Se un giorno giungerai alla salvezza,
o fratello, ricordati di me.

LASLÓ MECS
(n. 1896)

Il mare resta nero e profondo

Colombo navigò l'Oceano, Lindbergh [l'ha sorvolato,
e il mare tuttavia resta nero e profondo.
Lo rallegrano Venezia, navi nuziali, [navi di dolci essenze,
e il mare resta amaro, resta nero e [profondo.

I santi valicarono, trascorsero la vita,
e la vita restò ignota, restò cupo mistero.
Battesimi nozze maggiolate le danno [iridescenze,
e tuttavia il dolore resta profondo e nero.

Cercatori scavarono la terra, sapienti [la misurarono,
e tuttavia la terra restò fondo mistero.
Primavere le ridono, miraggi, arcobaleni,
e la terra rimane il nostro cimitero.

Medici con i loro raggi scrutarono la [morte
e rimase, la morte, cosa ignota e [profonda.
Lacrime sugli estinti, fiori alle tombe [e foglie:
e restano tuttavia fredde e mute le [spoglie.

Predicatori alzarono delle speranze il [ponte
sulla valle del pianto: e tuttavia rimase
fiato la parola, la valle senza il ponte.
Invano vi coltiviamo delle illusioni la [rosa:
la valle resta sempre amara e lacrimosa.

I poeti e i filosofi ciarlarono di Dio:
e Dio restò segreto: polline sacro, ver-[gine mistero.
Con le nostre basiliche tentiamo im-[prigionarlo,
con i nostri peccati di renderlo infelice: [e Dio
resta felicità purezza e infinità.

(Traduzioni di Folco Tempesti).

(Fine).

Lirica Italiana

(Note dalla pag. 1)

(1) A. FRATTINI, *Critica d'integrazione e critica dogmatica*, in *Idea*, 15 aprile 1951. Ora in *Poeti italiani del Novecento*, Ediz. Accademia « Cielo d'Alcamo », 1953, p. 17 e segg.

(2) A proposito della funzione della critica e della varietà di interpretazioni nella storia della poesia si veda GIULIO BERTONI: *Lingua e poesia* (Firenze, 1937), p. 24: « La critica della poesia non ha limiti insormontabili, perchè ogni opera d'arte, nella sua determinazione e fissità è inesauribile e infinita ».

(3) ALFREDO GARGIULO, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, 1943, ed anche *Scritti di estetica*, Firenze, 1952.

(4) ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, 1950, p. 96 e p. 100. Evidentemente unilaterale e suggerito da acrimonia polemica a sfondo politico è il giudizio che si legge a p. 100: « l'Ungaretti non è che un buffoncello di mediocre intelligenza ».

(5) ANTONIO RUSSI, *La poesia italiana dal 1915 al 1945*, in *La Strada*, a. I, n. 2, febbraio-marzo 1947.

(6) Ivi, pp. 37-38.

(7) A. MOMIGLIANO, *Introduzione ai poeti*, Roma, 1946, pp. 215-216.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 800 Tribunale di Roma